بیستون یا طاق‌بستان؟ سرچشمه‌های بازنمایی صخره‌نگارهٔ فرهاد در سنت خمسه‌نگاری با نگاه به گزارش‌های سده‌های آغازین اسلامی

مریم کشمیری[۱]

نوع مقاله: پژوهشی
دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۰۴ □ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۲۰ □ صفحهٔ ۸۴-۶۷
Doi: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

چکیده

در بسیاری از نگاره‌های خسرو و شیرین خمسهٔ نظامی که فرازهایی از حضور فرهاد در کوهستان را نمایش می‌دهند، نقش صخره‌نگارهٔ فرهاد بر کوه بیستون نیز به تصویر درآمده است. نظامی این صخره‌نگاره را «صورت شیرین» و «شکل شاه و شبدیز» معرفی می‌کند که به دستور خسروپرویز، با تیشهٔ استادانهٔ فرهاد بر بیستون کنده می‌شود. نگارگران بر پایهٔ این یادآوری، بیش از دو سده سنتی را در ساخت‌وپرداخت خمسه‌های مصور تکرار کرده‌اند که در چشم بینندهٔ امروز، پرسش‌برانگیز است: باآنکه خسرو، فرهاد را راهی بیستون می‌کند، نگارگران نقوش ایوان بزرگ طاق‌بستان را بر کوه می‌نگارند. پژوهش حاضر، نگاهی تاریخی دارد و به شیوهٔ توصیفی ـ تحلیلی، بر بنیان ۲۰ نگاره از ۴۷ نسخهٔ مصور (خمسه نظامی) در پی دریافت چرایی جانشینی نقش‌ها در نگاره‌هاست. از بازخوانی ریزبینانهٔ گزارش‌های دورهٔ اسلامی چنین برمی‌آید که جابه‌جایی تصویری نقش‌ها در نگاره‌های ایرانی، نه از سر اشتباه و درآمیزی دو مکان تاریخی، بلکه پیامدِ گزینش آگاهانهٔ نگارگران بوده است. در گذشته، ناآشنایی با هویت و مفهوم نقش‌برجسته‌های بیستون، به‌ویژه نقش داریوش، در کنارِ ظرفیت‌های نقوش ایوان بزرگ در هماهنگی با حافظهٔ تاریخی ـ روایی آن روزگار، این جانشینی را برای نگارنده و نگرنده پذیرفتنی می‌ساخت.از مهم‌ترین ظرفیت‌های نقوش ایوان بزرگ می‌توان به نمایش چهرهٔ زنانه، نقش اسب، شکوه شهریاری، و همبستگی آن با فرازهای زندگی خسروپرویز اشاره کرد.

کلیدواژه‌ها: بیستون، خسرو و شیرین، خمسه‌نگاری، طاق‌بستان، فرهاد کوه‌کن، نقش‌برجسته‌های کرمانشاهان

۱. استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
Email: m.keshmiri@alzahra.ac.ir

استناد: کشمیری، مریم. (۱۴۰۳). بیستون یا طاق بستان؟ سرچشمه‌های بازنمایی صخره‌نگارهٔ فرهاد در سنت خمسه‌نگاری با نگاه به گزارش‌های سده‌های آغازین اسلامی. رهپویه حکمت هنر. ۳ (۱)، ۶۷-۸۴.
https://rph.soore.ac.ir/article_716519.html

مقدمه

کشمکش عاشقانه‌ای که نظامی در «خسرو و شیرین» می‌پروراند، با ورود فرهاد به داستان اوج می‌گیرد و با مرگ او پایان می‌یابد. گرچه همهٔ ماجرا در داستان اصلی، خرده‌روایتی بیش نیست؛ بازنمایی صحنه‌ها در بیشتر نسخه‌های مصور، گویای نگاه ویژه به همین خرده‌روایت است. فرازِ «رفتن شیرین به کوه بیستون» یکی از بزنگاه‌های پرماجراست. شیرین پس از یافتن فرهاد در کوه، پیالهٔ شیری از روی مهر به وی می‌دهد و آهنگ بازگشت می‌کند تا آن‌که ناگهان اسبش از تکاپو بازمی‌ماند. فرهاد، شیرین و اسب را بر دوش می‌کشد و به کاخ برمی‌گرداند. در سنت خمسه‌نگاری، هریک از این برش‌های داستانی، بهانه‌ای برای بازنمایی عشق فرهاد به شیرین بوده است. اما فرهاد اوج دلدادگی‌اش را پیش‌ازاین در گفت‌وگو با خسرو و پیمان بستن با وی نمایانده بود، آنگاه که دشواریِ کندن کوه بیستون را به امید پیوند با شیرین به جان پذیرفت. ازاین‌رو، در بیشتر نگاره‌هایِ رویارویی شیرین و فرهاد در بیستون، نمایشِ دسترنجِ این دلداده را بازساخته‌اند: صخره‌نگاره‌ای که به گفتهٔ نظامی، «صورت شیرین» و «شکل شاه و شبدیز» است.

کوه بیستون، گروهی از دیرینه‌ترین سنگ‌پردازی‌های باستانی را بر خود دارد: سنگ‌نگارهٔ داریوش هخامنشی، تندیس هرکول یادگار سلوکیان، و سه سنگ‌نگارهٔ اشکانی (بلاش، گودرز و مهرداد) که تا روزگار شیخعلی‌خان زنگنه (صفوی) دست‌نخورده بود. فلاندن (۱۳ق.) که در سفرنامه‌اش ویرانه‌های کاخ ساسانی بیستون را گزارش کرده است، پس از ستایشِ «تزیینات بسیار نفیس» در سنگ‌تراشی‌های برجای‌مانده، دربارهٔ پیکره‌های کنده‌کاری‌شده بر سرستون‌ها می‌نویسد: شاید این دو، خسرو و شیرین باشند (فلاندن، ۱۳۵۶: ۱۹۴). بیستون به گواهی نگارش‌های سده‌های گوناگون، کوهی دیرآشنا در سرزمین جبال بود. از جغرافی‌دانان سده‌های آغازین اسلامی مانند ابن‌فقیه (۳ـ۴ ق؛ ۱۳۴۹: ۸۹)، ابن‌رُسته (۳ـ۴ ق؛ ۱۸۹۲: ۱۶۶) و مقدسی (۴ق؛ ۱۳۶۱: ۵۹۵) تا جهانگردانی در سده‌های دیگر، مانند شاردن (۱۱ق؛ ۱۳۷۲: ۱۳۷۱) و اولیویه (۱۳ق؛ ۱۳۷۱: ۴۴ به‌بعد) در نوشته‌های خود به این کوه پرداخته‌اند. بیستون همچنین در ادب فارسی بارها آمده است، گاه در کنارِ نام فرهاد، و گاه، برای یادآوری او. با همهٔ این اشاره‌ها و آشنایی‌ها، بازنمایی سنگ‌تراشی فرهاد در صحنه‌هایی که پیش‌تر دربارهٔ آن‌ها گفتیم، به‌شگفتی راه می‌برد؛ زیرا نگارگران به‌جای نقش‌برجسته‌های گوناگون بیستون، نگاه بر آثار طاق‌بستان افکنده‌اند. شباهت بازنمایی به‌ویژه در نقش سوار (شاه و شبدیز) به ایوان بزرگ چنان است که تردیدی در این الگوبرداری برجا نمی‌ماند. با نگاه به آوازهٔ دو مکان در گذشته و دوریِ چند فرسخی‌شان از یکدیگر، پرسش از چرایی این جابه‌جایی سر بر می‌کشد. پژوهش پیش‌رو، به این پرسش خواهد پرداخت.

روش پژوهش

بررسی ویژگی‌های صخره‌نگارهٔ فرهاد بر کوه بیستون در نسخه‌های مصور خمسه و چرایی بازنمایی نقش‌های طاق‌بستان به‌جای بیستون، جست‌وجویی تاریخی است که در آن برهم‌کنش گزارش‌های تاریخی و آثار باستانی در گذار سده‌ها بر زمینهٔ دگردیسی روایت‌ها، بازخوانی شده است. بازهٔ تاریخی نسخه‌نگاره‌های بررسی‌شده از اواخر سدهٔ ۸ق. تا آغاز سدهٔ ۱۱ق. و گسترهٔ جغرافیایی آن‌ها، به‌ویژه شهرهای تبریز، شیراز و هرات است. پژوهش در تلاش برای راه‌یابی به چرایی جانشینی آرایه‌ها، نخست به روش توصیفی، نقوش تاریخی بیستون و طاق‌بستان؛ و سپس شیوه‌های بازنمایی صخره‌نگاره در نقاشی‌ها را معرفی می‌کند. در شناسایی صخره‌نگاره‌های نقاشی شده، افزون‌بر دسته‌بندی توصیفیِ شیوه‌های اجرا که برای بار نخست پیشنهاد می‌شود، همبستگی بازنمایی‌های هنری با نمونه‌های تاریخی نیز به شیوه‌ای تحلیلی‌ـتطبیقی یادآوری می‌گردد. بازخوانی گزارش‌های اسلامی (سده‌های ۲ـ۳ تا ۸ق.) در پی درک شیوه‌های شناخت و معرفی بیستون و طاق‌بستان در دنیای کهن پیش خواهد رفت. آنگاه، بربنیان دریافت‌های تاریخی، چرایی گزینش و چارچوب‌های ساخت‌وپرداخت نگارگران از دریچهٔ نگاه آنان تحلیل می‌گردد. پژوهش با واکاوی ۴۵ نسخهٔ مصور و بازبینی ۲۰ نگاره با نقش صخره‌نگارهٔ فرهاد پیش می‌رود. از این شمار، ۱۹ نگاره در متن و ۷ نگاره با تحلیل تصویری آمده است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌های بسیاری در حوزه‌های باستان‌شناسی، تاریخ، ادبیات، زبان‌شناسی، هنر و... به بیستون و طاق‌بستان پرداخته‌اند و از جنبه‌های گوناگون دربارهٔ آن‌ها سخن گفته‌اند. در کنار آن‌ها، مداخلی چون «طاق‌بستان» در *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، جلد۵ (احمدی، ۱۳۷۸)، و «بیستون/Bīstūn» در *ایرانیکا*، جلد IV (Schmitt, Luschey,1989)، *دانشنامهٔ جهان اسلام*، جلد۵ (آذرنگ، ۱۳۷۹)، *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، جلد۱۳ (همدانی و موسوی، ۱۳۸۳)، و *دانشنامهٔ زبان‌وادب فارسی*، جلد۲ (سلطان‌زاده، ۱۳۸۶) مکان‌های یادشده را معرفی می‌کنند. همچنین بیستون و طاق‌بستان در بستگی تاریخی با «کرمانشاهان» در کتاب‌هایی با همین نام بررسی شده‌اند که نوشته‌های مسعود گلزاری (۱۳۵۷: ۳۱۶ به‌بعد) و ایرج افشار سیستانی (۱۳۸۱) از قدیمی‌ترین نمونه‌ها هستند. در بسیاری از این آثار، پژوهشگران با مرور نوشته‌هایی از سده‌های ۳ـ۱۳ق. دربارهٔ این دوجا سخن می‌گویند؛ گاهی تنها با تکرار نوشته‌های گذشتگان (جلیلیان، ۱۳۸۸)، و گاهی با ارائهٔ برداشت‌هایی از چگونگی شناسایی و معرفی آن‌ها (آذرنگ، ۱۳۷۹؛ همدانی و موسوی، ۱۳۸۳).

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

افزون‌بر آشنایی با بیستون و طاق‌بستان، پیوستگی این آثار با نام فرهاد و صخره‌تراشی‌های او درخور توجه است (نک: ابوالقاسمی و همکاران، ۱۳۸۹). با کنار نهادنِ نوشته‌هایی که با نگاه به داستان‌سرایی‌های ادبی/بومی گسترش یافته‌اند، کهن‌ترین نکته‌سنجی دراین‌باره را حمدالله مستوفی در *نزهت‌القلوب* آورده است. او پس از اشاره به چند بیتی از نظامی می‌نویسد: «[این] روایتی مجهول است و شیخ نظامی آنجا را مشاهده نکرده، به‌تسامع [شنیده] سخنی گفته» و سپس از دوری بیستون تا نقش‌های صفه شبدیز می‌گوید (مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۹۳). از آثار جدید، پژوهش فیروزی و همکارانش (۱۴۰۱) دربارهٔ صفحه ناتمام فرهادتراش، نمونهٔ خوبی از برتری روش علمی بر بازگویی‌های ادبی‌ـتاریخی در شناخت بیستون است. در میان این دو نگارش، انبوه اشاره‌ها به داستان فرهاد و صخره‌نگاره‌های کرمانشاهان دیده می‌شود.

پژوهش‌های هنری دربارهٔ بیستون و طاق‌بستان فراوان‌اند، به‌ویژه آن‌ها که بر پایهٔ بازخوانی نقش‌ها، برگ‌های گم‌شدهٔ هنر ایران را کاویده‌اند؛ مانند پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نینا اکبری (۱۳۸۹) با عنوان *نگاهی به نقوش آلات موسیقی ساسانیان و تداوم آن‌ها* یا پژوهش صابری و مافی‌تبار در شناخت پارچه‌های ساسانی (۱۳۹۸، *رهپویه هنرهای تجسمی*، ش.۳)؛ اما در این میان، آن‌ها که بر نگارگری ایرانی و بازنمایی صخره‌نگارهٔ فرهاد بر بیستون تمرکز دارند، بسیار اندک‌اند. برخی مانند آذرنگ (۱۳۷۹) و سلطان‌زاده (۱۳۸۶: ۱۰۲)، به این بازنمایی‌ها اشاره کرده‌اند، بی‌آنکه جانشینی نقش‌های طاق‌بستان بر بیستون را در نگاره‌ها یادآوری کنند؛ برخی نیز اندکی فراتر به این جانشینی می‌پردازند (Soucek, 1974 in: Luschey, 2013)، اما ریشه‌های آن را نمی‌کاوند. پژوهش حاضر در جست‌وجوی ریشه‌های تاریخی این جانشینی، گسترش می‌یابد.

بیستون و طاق‌بستان

آشنایی با نقش‌های بیستون و طاق‌بستان، بایستهٔ درک اثرپذیری‌ها و فراروی‌های نگارگران در پرداخت صخره‌نگارهٔ فرهاد در خمسه‌های مصور است. با گذشت سده‌ها خوشبختانه این نقش‌برجسته‌ها، چندان از گزند برکنار بوده‌اند که بتوان از سنجش آن‌ها با نقاشی‌ها سخن گفت.

بیستون

بیستون کوه بزرگی در بخش پایانی کوه‌های پَرَّو، یکی از شاخه‌های زاگرس است[۱]. کوه‌های پَرّو که از شمال باختری کرمانشاه می‌آغازند، پس از کشیدگی به سوی جنوب خاوری در ۳۶ کیلومتری شهر به بیستون می‌رسند.[۲] بیستون از گذشته‌های دور، کوهی شناخته بود، زیرا راه پررفت‌وآمد ری به هگمتانه و سپس حُلوان از کنار این کوه می‌گذشت؛ راهی که بخشی از شاهراه بزرگ پیونددهندهٔ نجد ایران به میان‌رودان بود. ازاین‌رو، در گذشته، بیستون را یکی از بهترین مکان‌ها برای پرداخت نقش‌برجسته‌های تاریخی ـ یادمانی می‌دانستند (تصویر۱). نقوشی که در درازنای زمان در تیررس نگاه رهگذرانِ بسیاری بوده است، از «سپاهیان ایران و رزمجویان اسکندر مقدونی و مهاجمین عرب و ده‌ها سپاهیان دیگر کشورها» (دانداماییف، ۱۳۷۳: ۲۴) تا بازرگانان و زائران عتبات (نک: سفرنامه عتبات ناصرالدین‌شاه) و رهروان حج (جیهانی، ۱۳۶۸: ۱۴۳؛ یاقوت، ۱۳۲۴ق: ۶۲).

نخستین‌بار داریوش یکم هخامنشی به نوشتن رویدادهای پیروزی‌هایش بر این کوه فرمان داد. دستور او را بر بلندایی دست‌نیافتنی بر سنگ و صخره نوشتند و به تصویر کشیدند. نوشته‌ها که کتیبهٔ بزرگی در بالا و چندین کتیبهٔ کوچک در پایین سنگ‌نگاره‌اند، داستان چیرگی داریوش بر دشمنان و مخالفان را بیان می‌کنند (زرشناس، ۱۳۸۵: ۱۷). سنگ‌نگاره نیز همین داستان را بازمی‌نماید[۳] (تصویر۱بالا). اسیران گردن و دست‌بسته، برابر پادشاهی ایستاده‌اند که پای بر گئوماتای شکست‌خورده دارد.[۴] بر پایهٔ سنت بزرگ‌نمایی مقامی، بزرگ‌ترین پیکره از آنِ داریوش است. کوچک‌ترین پیکره‌ها، اسیران‌اند؛ و دو نگهبان در پسِ شاه، اما نه به بلندای او و نه به کوتاهی اسیران، بلکه میانه‌قامت‌اند.

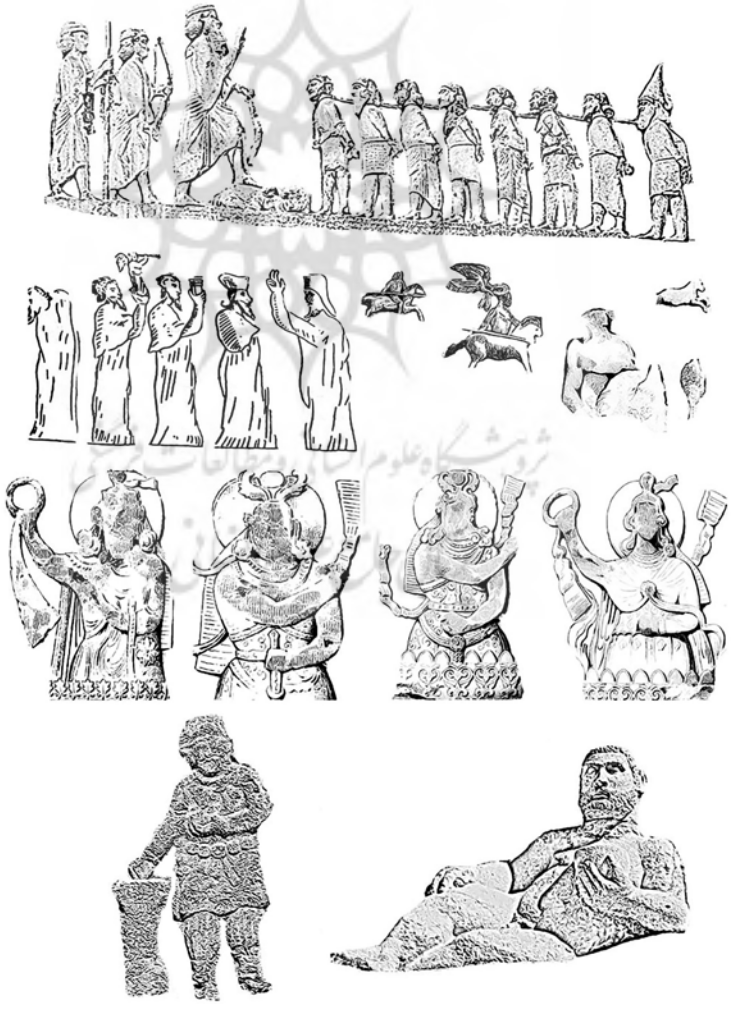
نقش مهرداد دوم، کهن‌ترین نقش‌برجستهٔ اشکانی (۱۲۳ـ۱۱۰پ.م) را دست‌یافتنی‌تر از نقش داریوش، اندکی فراتر از زمین بر کوه نشاندند. امروزه تنها بخش کوچکی از این نقش را می‌توان دید؛ زیرا علیخان زنگنه[۵] برای نگارش وقف‌نامه‌اش به تراشیدن آن، فرمان داد. بر پایهٔ طرحی که اروپاییان پیش از تخریبِ نقش‌برجستهٔ مهرداد از آن برداشته‌اند (تصویر۱، ردیف۲، چپ)، می‌دانیم کاروانیان در روزگاران دور این نقش را چگونه می‌دیدند: پادشاه درحالی‌که دستش را بالا برده، برابرِ چهار بزرگ‌زادهٔ اشکانی ایستاده؛ و بزرگان نیز هدایایی را پیشِ روی دارند (تصویر۲؛ گیرشمن، ۱۳۷۰: ۵۲؛ کالج، ۱۴۰۲: ۷۱). گودرز نیز پس از مهرداد صحنهٔ چیرگی‌اش بر دشمن را (۱۰۰ـ۸۰پ.م) کنار نقش او پرداخته است (تصویر۱، ردیف۲، راست؛ نیز نک: همان: ۶۶).

در دامنهٔ کوه بیستون، تکه‌سنگی جدا افتاده با نقش مرد پارتی و آتشدان مقدس برجاست که نمی‌دانیم مکان نخستین آن کجا بود (تصویر۱، ردیف۴، چپ؛ نیز نک: گیرشمن، ۱۳۷۰: ۵۳؛ پرادا، ۱۳۸۶: ۲۷۳). همچنین یادداشت‌ها و طرح‌های فلاندن نشان می‌دهند از گذشته‌های دور، سرستون‌های بسیار زیبایی با نقش‌های زنانه و مردانه در ویرانه‌های کاخ ساسانی روبه‌روی بیستون برجا بوده‌اند (تصویر۱، ردیف۳). همان نقش‌هایی که فلاندن آن‌ها را خسرو و شیرین می‌خواند (فلاندن، ۱۳۵۶: ۱۹۴) و امروزه با نام‌های آناهیتا، خسرو و... بر سرستون‌های موزهٔ سنگ کرمانشاه شناخته می‌شوند.

طاق‌بستان

طاق‌بستان در شمال باختری کوه‌های پَرّو، درست در سویهٔ مخالف بیستون و از بخش‌های آغازین این کوهستان است. این مجموعه با دو ایوان بزرگ و کوچک، کنده‌شده در دل کوه و کمان‌هایی درنهایت هماهنگی و زیبایی، پایان‌بخشِ سنت صخره‌نگاری پیشااسلامی است (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۹۳). باستان‌شناسان این ایوان‌ها را بخش نیمه‌تمام یک سازهٔ سه‌تایی می‌دانند که ایوان بزرگ، کانون آن بود (همانجا؛ نیز، پرادا، ۱۳۸۶: ۳۰۰). ایوان کوچک، تنها با یک نقش بر بخشی از پیشانی[۶] و دیگر دیوارهای بی‌آرایه (تصویر۲، ردیف۲چپ)، درستی نگاه باستان‌شناسان دراین‌باره را گواهی می‌دهد. در برابر، دیوارهای ایوان بزرگ به فرمان چند تن از شهریاران ساسانی کنده‌کاری شده است: دیوار روبه‌رو، در فرازوفرود، دو نقش‌برجسته دارد (تصویر۲، ردیف۱، میانه) و دیوارهای کناری، آراسته به دو صحنهٔ شکارگاهی و بی‌همتا در هنر ایران تا آن زمان است (تصویر۲، ردیف۱، دوسو). پژوهش حاضر، به‌سبب فشردگی از بررسی دو نقش شکارگاه درمی‌گذرد و تنها به ساخت‌وپرداخت دیوار روبه‌رو می‌نگرد.

دیوار روبه‌روی ایوان بزرگ با طاقچه‌ای ستون‌دار، دو بخش شده است. بر فراز آن، شاهی از روبه‌رو، ایستاده میان اهورامزدا و آناهیتا، حلقه قدرت را می‌ستاند. باستان‌شناسان بر سر هویت تاریخی این شاه هم‌داستان نیستند: درحالی‌که «اِردمن، آن را به پیروز، و هرتسفلد به خسرو دوم نسبت می‌دهند» (گیرشمن، ۱۳۷۰: ۱۹۳)، پرادا دراین‌باره چیزی نمی‌گوید (پرادا، ۱۳۸۶: ۳۰۰). بااین‌همه، تردیدی نیست که او پادشاه است.



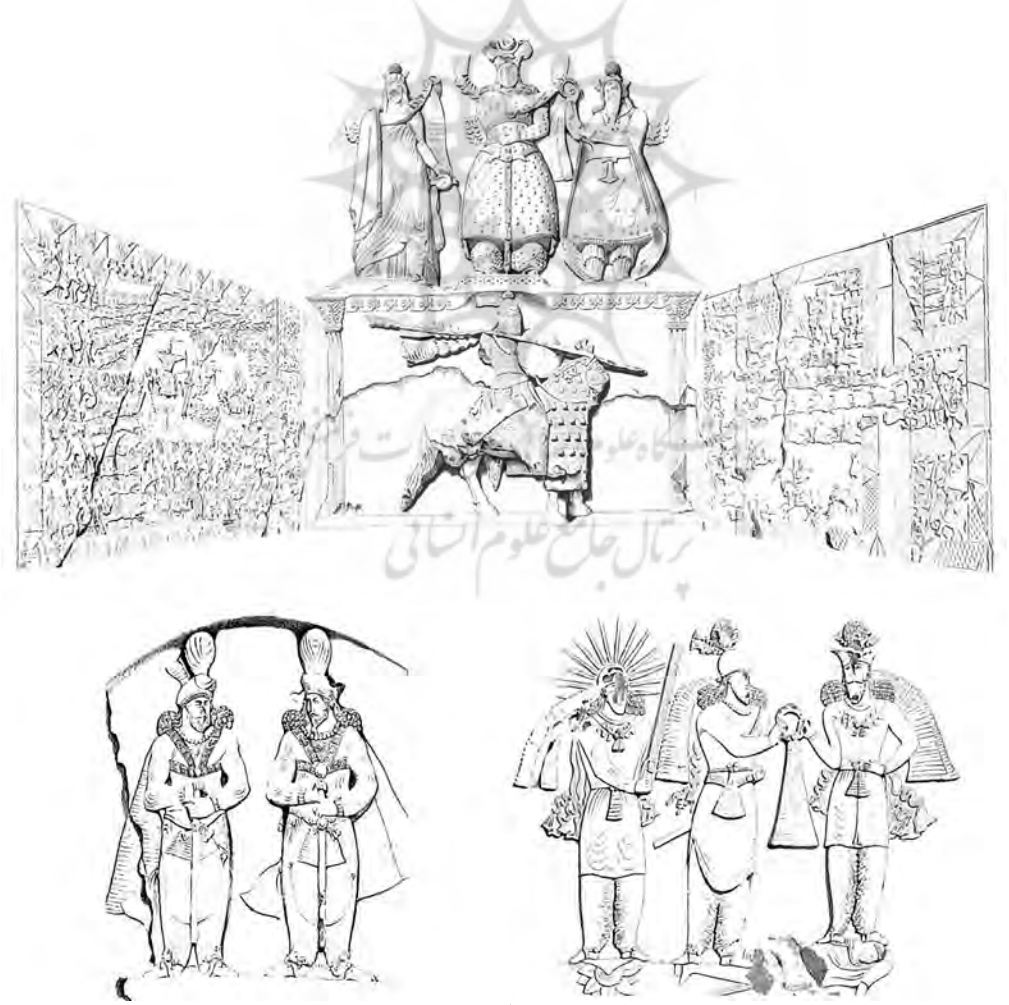
تصویر۱. نقش‌برجسته‌های بیستون؛ از بالا، ردیف۱: داریوش (نگارنده)؛ ردیف۲: گودرز ــ مهرداد I (Flandin, 1851: 19؛ گیرشمن، ۱۳۷۰: ۵۲)؛ ردیف۳: سرستون‌های کاخ ساسانی (Flandin, 1851: Pls.17)؛ ردیف۴، راست: تندیس هرکول لمیده؛ ردیف۴، چپ: مرد اشکانی با آتشدان یا بلاش (نگارنده)

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

ریزپردازی‌های تن‌پوش‌ها مانند جواهردوزی بر پارچه‌های زربفت، وسواس در بازنمایی ریزه‌کاری سرپوش‌ها، نمایش چشم‌گیر جنگ‌افزار و حمایل شاهی با گذشت سده‌ها هنوز خیره‌کننده است. سرستونی در موزهٔ کرمانشاه که نیم‌تنهٔ همین پادشاه را با پایبندی کامل به نقش طاق‌بستان بر خود دارد، جزییات شگفت‌آورتری از بازسازی تن‌پوش‌ها را آشکار می‌کند. بی‌تردید این نقوش در گذشته، سالم‌تر و چشم‌گیرتر از امروز شکوهمندی پادشاهی ساسانی را به رخ می‌کشیدند.

بخش پایینی دیوار، آراسته به نقش سواری در رزم‌جامه، نشسته بر اسب، در اندازه‌ای بزرگ‌تر از پیکر طبیعی است (تصویر۲، ردیف۱، میانه-پایین). سوار در دست راست، نیزه‌ای آمادهٔ پرتاب دارد و با دست چپ، سپر گردی را برابر سینه‌اش نگه داشته است. بخش‌های سالم نقش، همراه با روگرفت‌هایی از سده‌های پیش (برای نمونه طرح‌های فلاندن)، همان وسواس بازنمایی تن‌پوش‌ها در صحنهٔ تاج‌بخشی را این‌بار در نمایش رزم‌جامهٔ سوار و اسبش نشان می‌دهد (نک: جلیلی، بی‌تا: ۵۲-۵۴). پرادا بر پایهٔ توصیف‌های مارسلینوس، [۷] تاریخ‌نگار رومی هم‌روزگار با ساسانیان، نقش سوارکار را یادآور دقیق پادشاه ساسانی در رزم‌جامهٔ ارتش ایران می‌داند (پرادا، ۱۳۸۶: ۳۰۰). آرایه‌های پوشش اسب، زره ریزبافت آهنین و تیردان پرنقش‌ونگار، در کنار بخشی از پارچهٔ ابریشمین زیرِ رزم‌جامه با نقش دیرآشنای دربار ساسانی (قاب‌های مرواریدی و سیمرغ) تردیدی در بلندپایگی این سوار برجای نمی‌گذارد.

در طاق‌بستان، افزون‌بر نقش‌برجسته‌های یادشده در ایوان‌های بزرگ و کوچک، آثار دیگری را نیز پرداخته بودند که برخی مانند نقوش بیرونی ایوان یا نقش کهن‌تر تاج‌گیری اردشیر (تصویر۲،



تصویر۲. نقش‌های طاق‌بستان؛ ردیف۱: نمای ایوان بزرگ؛ پیشانی: بالا، تاج‌بخشی آناهیتا و اورمزد (Flandin, 1851: Pl.9)؛ پایین: سوار (Flandin, 1851: 8)؛ دوسو: شکارگاه‌ها، (Flandin, 1851: Pls.10&12)؛ردیف۲: راست، اردشیر (Flandin, 1851: 14)؛ چپ، تک‌نقش طاق کوچک (شاپورها) (Flandin, 1851: 13).

ردیف۲راست)، همچنان در این مکان مانده‌اند؛ برخی دیگر نیز امروزه در موزه‌ها و مجموعه‌ها نگهداری می‌شوند، مانند شماری از سرستون‌های کنده‌کاری‌شده یا تندیسِ به‌شدت آسیب‌دیدهٔ خسرو که روشن نیست از چه زمان در آبگیرِ طاق‌بستان افتاده بود[۸] و اکنون در موزهٔ سنگ کرمانشاه نگهداری می‌شود. ابودلف (میانهٔ سدهٔ۴ق) این تندیس را کارگری بیل به دست، در حال کندن زمین معرفی می‌کند (ابودلف، ۱۳۵۴: ۶۳).

با نگاه به شمار و گوناگونی نقش‌برجسته‌های بیستون و طاق‌بستان (تصویرهای ۱ـ۲) می‌توان گفت پیش از گسترش باستان‌شناسی و رمزگشایی سنگ‌نوشته‌ها، زمانی که هنوز هویت تاریخی این پیکره‌ها شناخته نبود، هریک از این نقش‌ها گنجینهٔ تصویری پرمایه‌ای برای تجسم‌بخشی به واگویه‌ها و داستانی‌هایی بود که سینه‌به‌سینه در این سرزمین پیش آمده و بالیده بودند. ازاین‌رو، سازه‌های باستانی ایران، بیش از آنکه یادآور هویت بانیان تاریخی خود باشند، به نام شخصیت‌های اساطیری/داستانی ایرانی شناخته می‌شوند.

فرهاد و بیستون در سرودهٔ نظامی

فرهاد و مهارتش در سنگ‌تراشی با داستان‌سرایی نظامی، بر سر زبان‌ها افتاد. گرچه پیش از نظامی، آغاجی بخارایی (سدهٔ ۴ق، مدبری، ۱۳۷۰: ۱۹۵)، بلعمی (۳ـ۴ق، ۱۳۵۳: ۱۰۹۱) و دیگران از فرهاد یاد کرده‌اند، این نمونه‌ها فراتر از اشاره به دلدادگی یا پادافرهٔ او (کندن کوه) نیست. برخی از نویسندگان کهن او را سپهبد بارگاه خسرو (نک. بی‌نام، ۱۳۱۸: ۷۹)، و فرهاد حکیم (ابودلف، ۱۳۵۴: ۶۳) دانسته‌اند. نظامی نیز در نخستین فرازی که فرهاد را می‌شناساند، از او «مهندس مردی استاد»، «فرزانه فرهاد» و «مجسطی‌دانِ اقلیدس‌گشایی» یاد می‌کند و او را در صنعتگری، شاگرد استادی چینی می‌خواند (نظامی، ۱۳۷۸: ۲۱۶، ب.۷ـ۸[۹]). برخی می‌پندارند نام وی، برآمده از آوازهٔ شاهان اشکانی (فراآتس/فرهات) است که در بازگفت‌های داستانی به سده‌های پسین و روزگار شهریاری ساسانی راه یافته (یاحقی، ۱۳۹۱: ۶۳۱)؛ همچنین، کردهای کلهر باور دارند، او شیرمردی از آن دیار و جد بزرگ ایشان بوده است (همان: ۶۳۰). با همهٔ نام‌آوری‌ها از فرازوفرودهای زندگی و هویت تاریخی فرهاد چیزی نمی‌دانیم. آنچه از او در یادها مانده، برساختهٔ نظامی است و به پس از سرایش «خسرو و شیرین» بازمی‌گردد.

نظامی، فرهاد را به بهانهٔ کندن جُوی شیر از کوهستان تا کاخ شیرین به داستان وارد می‌کند.[۱۰] او در نخستین رویارویی با شاهدخت، شیفتهٔ او می‌شود و در گفتگویی بلند و شورانگیز با خسرو، از دل‌بستگی به شیرین و ناتوانی‌اش در دست‌شستن از او می‌گوید. خسرو برمی‌آشوبد و سنگی به بزرگی بیستون پیش پای فرهاد می‌نهد: «که ما را هست کوهی بر گذرگاه/ که مشکل می‌توان کردن بدو راه؛ میان کوه راهی کَند باید/ چنانک آمد شدِ ما را بشاید» (نظامی، ۱۳۷۸: ۲۳۶، ب.۱ـ۲). فرهاد، کندن کوه را چونان پیمانی برای رسیدن به شیرین می‌پذیرد: «به شرط آنکه خدمت کرده باشم/ چنین شرطی به‌جای آورده باشم؛ دل خسرو رضای من بجوید/ به تَرکِ شکّرِ شیرین بگوید» (همانجا، ب.۷ـ۸) و خسرو در پاسخ: «به‌گرمی گفت کآری شرط کردم/ وگر زین شرط برگردم، نه مَردم» (همانجا، بیت۱۲). فرهاد که رسیدن به شیرین را دست‌یافتنی می‌بیند، نشانی کوه را می‌جوید: «به کوهی کرد خسرو رهنمونش/ که خوانَد هرکس اکنون بیستونش» (همانجا، ب.۱۵). فرهاد به بیستون می‌رود و آنگاه نظامی، نخستین کار او را چنین گزارش می‌کند: «نخست آزرم آن کرسی نگه داشت/ بر او تمثال‌های نغز بنگاشت؛ به تیشه صورت شیرین بر آن سنگ/ چنان برزد که مانی نقش ارژنگ؛ پس آنگه از سنان تیشهٔ تیز/ گزارش کرد شکل شاه و شبدیز» (همان: ۲۳۷، ب.۳ـ۵). پس‌ازاین، فرهاد سرگرم گشودن راه در کوه است و گاه‌گاه با نقشی که از دل سنگ برآورده، عاشقانه سخن می‌راند (همان: ۲۳۹، ب.۳ـ۸). نقشی که نظامی تا پایان داستان نیز چیزی از ویژگی‌های دیداری‌اش نمی‌گوید و تنها به گزارهٔ «صورت شیرین» برای آن بسنده می‌کند.

پیش از آغاز داستان، نظامی دربارهٔ چرایی و چگونگی سرایش این منظومه می‌نویسد: اگرچه «حدیث خسرو و شیرین نهان نیست»، گزارش این افسانه «در بردع» از ولایات ارمنستان برجاست و فرازوفرودهایش در بازگویی‌ها نیامده است. پس، «ز تاریخ کهنسالان آن بوم/ مرا این گنج‌نامه گشت معلوم». سپس یادآور می‌شود: «نه پنهان، بر درستیش آشکار است/ اثرهایی کز ایشان یادگار است؛ اساس بیستون و شکل شبدیز/ همیدون در مداین کاخ پرویز؛ هوسکاری آن فرهاد مسکین/ نشان جوی شیر و قصر شیرین؛ همان شهر و دو آب خوشگوارش/ بنای خسرو و جای شکارش...» (همان: ۳۲ـ۳۳؛ ب.۸ـ۱۷). از این ابیات، چند نکته برمی‌آید:

نخست، نظامی بر پایهٔ گزارش‌های پیشین (تاریخ کهنسالان، بیت۱۱) داستان را می‌سراید؛

دوم، ازآنجاکه داستان در نگاه نظامی، رخدادی تاریخی است (نه پنهان، بر درستیش آشکار است، ب.۱۴)، پس ردپای شخصیت‌های این داستان در جاهایی مانده است (اثرهایی کز ایشان یادگار است، ب.۱۴)؛

سوم، شاعر سیاهه‌ای از جای‌ها را یاد می‌کند: بیستون، شکل شبدیز، کاخ پرویز در مداین، قصر شیرین، شهری که به آب خوشگوارش نامدار است، بنای خسرو و شکارگاه او (ب.۱۵ـ۱۷).

چهارم، نظامی یا باید خود این جای‌ها را دیده باشد یا دربارهٔ آن‌ها شنیده/خوانده باشد. آنچه تاکنون از زندگی نظامی گفته‌اند، گمان دیدن آن‌ها را کم‌رنگ می‌کند. زیرا گرچه مادرش را از کردها (وحیددستگردی، ۱۳۷۸: ۷)، پدر و نیاکان (همان: ۱۲)

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

و زادگاهش را عراق عجم (همان: ۱۱) دانسته‌اند، گویا در کودکی با خانواده‌اش به گنجه رفته، تا پایان زندگی در آنجا بوده (همان: ۱۲ـ۱۳) و جز یک بار برای دیدن قزل‌ارسلان سلجوقی از این شهر بیرون نشده که آن هم پس از سرایش خسرو و شیرین بوده است (همان: ۱۴). بنابراین، گمان آشنایی نظامی از راه شنیده‌ها و خوانده‌ها بیشتر است.

صخره‌نگارهٔ بیستون در خمسه‌های مصور

در تصویرپردازیِ داستان فرهاد، چند صحنه را بیشتر بازنموده‌اند: نمایی از جویبار شیر در کاخ شیرین با/بدون فرهاد؛ رویارویی شیرین با فرهاد درحالی‌که او سرگرم تیشه‌زدن بر بیستون است؛ صحنه‌ای که فرهاد پیالهٔ شیر را از شیرین می‌گیرد؛ و بردوش کشیدن شیرین و اسبش در کوهستان یا نزدیک کاخ. در بسیاری از این صحنه‌ها، تا جایی که ممکن بوده، نقاش صخره‌نگارهٔ فرهاد را بازآفریده است. ازاین‌رو، در نمونه‌هایی که خواهد آمد، صخره‌نگاره در پس‌زمینهٔ فرازهای گوناگون دیده می‌شود.

هم‌راستا با هدف پژوهش، بررسی صخره‌نگاره‌های فرهاد در نگاره‌ها از دو جهت بایسته است: قاب‌ها؛ و نقش‌های درون آن‌ها. قاب‌ها، شکل و شیوهٔ چارچوب‌بندی‌ای است که نگارگر برای جداکردن طرح صخره از دیگر بخش‌های کوه اجرا کرده است. نقش درون قاب که از قلم نقاش بر صخرهٔ کاغذی تراویده است، بازنمایی سخن نظامی از تیشه‌زنی فرهاد (صورت شیرین، شکل شاه و شبدیز) است.

قاب‌بندی

شیوهٔ اجرای قاب‌بندی‌ها، گاه تنها خط ساده‌ای است و گاه حاشیه‌ای با تزیینات شبه‌ختایی، گرداگرد نقش. نمونه‌ای کم‌تکرار در خمسهٔ بخارا (fol.53v، ۱۰۲۰ق، فرانسه، Persan1980) این قاب‌بندی را با نقش کاشی‌های پیچ (زغره) بناهای اسلامی نشان می‌دهد. در اینجا، مهم‌تر از شیوهٔ اجرای قاب‌ها، شکل آن‌هاست. قاب‌های محرابی دو اشکوبه (تصویرهای۳ـ۵) و سپس یک اشکوبه (برای نمونه، fo.47r خمسهٔ کتابخانهٔ فرانسه، Per171، ۸۹۷ق)، فراگیرترین گونهٔ اجراشده است و پس از آن‌ها کادرهای چهارگوشه هستند. البته گاهی قاب‌های چهارگوشه نیز نمایی محرابی دارند (تصویرهای۶ـ۷). برای نمونه در p.160 خمسهٔ کمبریج (Brown1434)، نگارگر با اجرای یک ۸ بزرگ و کنگره‌دار از کادر بالا به دو سوی قاب، پردهٔ کنارزده‌ای را یادآوری می‌کند که هم‌زمان قابی محرابی را نیز پدید آورده است. الگوی قاب‌های محرابی، نقش‌برجسته‌های ایوانی (تصویر۲، پیشانی)؛ و سرمشق قاب‌های چهارگوشه، نقش‌برجسته‌های آزاد صخره‌ای است (تصویر۱، ردیف‌های۱ـ۲).

نقش اصلی

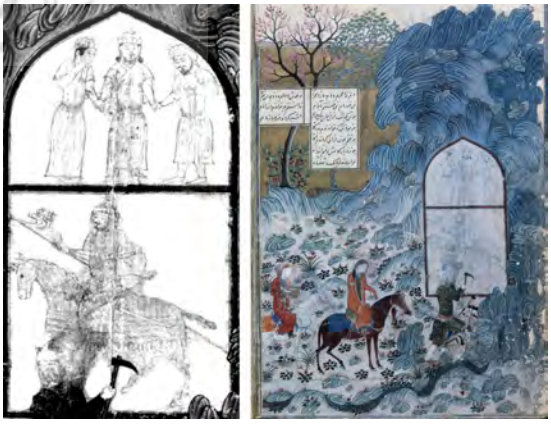
کهن‌ترین خمسه‌های مصور با پشتیبانی جانشینان ایلخان در شیراز (آل‌مظفر)، بغداد و سپس تبریز (آل‌جلایر) پدید آمدند.[۱۱] در همین نسخه‌ها بود که برخی چارچوب‌های بازنمایی صحنه‌ها یا مفاهیم برای نخستین بار بر کاغذ نقش بستند. این چارچوب‌ها در جایگاه الگوهای دیداری به آثار سپسین راه یافتند و فراگیر شدند.[۱۲] یکی از این الگوها، چگونگی نمایش صخره‌نگاره‌ای است که گرچه نظامی، به‌کوتاهی از آن گفته است، نگارگر می‌بایست آن را پیش چشم می‌آورد. جدا از انگشت‌شمار خمسه‌هایی که نقش صخره‌نگاره ندارند،[۱۳] در بیشتر «خسرو و شیرین»های مصور، این طرح را اجرا کرده‌اند. نگارگر بر بخشی از کوه که ساخت‌وسازش به‌شیوهٔ نقاشی ایرانی، پرچین‌وشکن است، سطح صافی را با رنگ پس‌زمینه پدید آورده و روی آن، نقش صخره‌نگاره را با قلم‌گیری، به‌شیوهٔ خطی نشانده است. قاب صخره‌نگاره نیز مانند یکی از الگوهای پیش‌گفته است. در سرآغاز این پژوهش خواندیم که بینندهٔ آگاه از نقش‌برجسته‌های تاریخی با مشاهدهٔ نسخه‌نگاره‌ها درمی‌یابد، ساخت‌وپرداخت صخره‌نگارهٔ فرهاد، نه تداعی‌گر کنده‌کاری‌های بیستون، که یادآورِ نقش‌برجسته‌های طاق‌بستان است. برپایهٔ جزییات این یادآوری، الگوهای بازنمایی صخره‌نگاره‌ها بدین گونه‌اند:

۱. **همسانی نقاشی با نقش‌برجسته‌های تاریخی:** خمسه‌های پیشگام در نگارگری ایرانی، برآمده از کارگاه‌های مظفری و جلایری است. برخلاف خمسهٔ ۷۶۷ه.ق. (کتابخانهٔ فرانسه، Persan580) از شیراز که فرهاد را تنها سرگرم تیشه‌زنی نشان می‌دهد، در نسخه‌ای برجای‌مانده از اواخر سدهٔ ۸ق. (جلایری تبریز، فریر، F1931.35)، صخره‌نگارهٔ فرهاد را در نقطهٔ چشم‌گیر ترکیب‌بندی اثر می‌یابیم (تصویر۳). این نگاره ازیک‌سو، با دیرینگی درخور توجه‌اش می‌بایست از نخستین نمونه‌های الگوساز در بازپرداخت این نقش باشد؛ و ازدیگرسو، چون این نسخه، برآمده از نواحی هم‌جوار با نقش‌برجسته‌های سرزمین جبال (حوزهٔ باختری و عراق عجم) است؛ سرنخ‌های گزینش‌گری هنرمند را که ریشه در باورهای بومی و درک زمانه از ماهیت نقش‌برجسته‌های تاریخی دارد، آشکار می‌سازد.

سنجش «تصویر۳» با «تصویرهای۱و۲» آشکار می‌کند که نگارهٔ جلایری، کمابیش در همهٔ ویژگی‌ها یادآور نقش پیشانی ایوان بزرگ است (نک: تصویر۲، پیشانی). نقش‌برجستهٔ طاق‌بستان به‌سبب جای‌گیری در ایوان طاق‌دار، فرازی محرابی دارد. در اینجا نیز همین قاب‌بندی را برگزیده‌اند. افزون‌بر دواشکوبه‌سازی و چینش نقش‌ها که پیکره‌های ایستاده را بر فراز و سوار رزم‌پوش را در فرود نشانده‌اند، همانندی‌های چشم‌گیر دیگری مانند چینش مرد-مرد-زن در پیکره‌های سه‌گانه، جای‌گیری پادشاه در میانه، ریزه‌کاری‌های نقش سوار مانند سویهٔ نیزه، آرایه‌های رزم‌جامه‌های

سوار و اسب نیز درخور توجه است. موارد ناهمگونی در این طرح بسیار ناچیز است. جدا از وارونه بودن سویهٔ حرکت سوار که چرایی آن، بی‌پاسخ می‌ماند، ناهمسانی لباس پیکره‌های سه‌گانه و اندک دگرگونی حالت دست‌ها فهمیدنی است: برپایهٔ سنتی دیرآشنا در نگارگری ایرانی، تن‌پوش‌ها را همیشه با نگاه به جامه‌های همان دوران می‌پرداختند. ازاین‌رو، لباس پیکره‌های سه‌گانه نیز روگرفتی از آداب پوشش جلایری و به‌مانند دیگر نسخه‌های این دوران است (نک: نسخهٔ همای‌وهمایون، کتابخانهٔ بریتانیا، Add.Ms.18113). دست‌ها را نیز به جای حالت ناآشنا در نقش‌برجستهٔ ساسانی، به‌شکل آشنای «دست‌دردست نهادن» بازپرداخته‌اند. همانندی چشم‌گیر نگاره با نقش طاق‌بستان این دریافت را پیش می‌آورد که نگارگر می‌بایست خودِ بنا یا روگرفت آن را دیده باشد. ازآنجا که نسخهٔ یادشده از پهنهٔ باختری ایران برآمده، گمان دیدن بنا بسیار پررنگ است.

دو نگارهٔ تیموری، یکی از هرات (fol.70r، ۸۴۶ ق، کتابخانهٔ بریتانیا، Add.Ms.25900) و دیگری از شیراز (fol.44v، ۸۶۰ ق، کتابخانهٔ فرانسه، Per1112) نیز در اجرای نقش صخره‌نگارهٔ فرهاد به‌مانند خمسهٔ جلایری، شباهت چشم‌گیری به نقوش طاق‌بستان دارند. در نگارهٔ هرات، حتی سویهٔ اسب با نقش طاق‌بستان (از چپ به راست) همانند است. البته این نگاره از آنِ نسخه‌ای است که برخی بخش‌های آن را هنرمندان صفوی بازپرداخته‌اند. شیوهٔ رنگ‌آمیزی بستر صخره‌نگاره و برخی دگرگونی‌ها در لباس پیکره‌ها، گمان بازسازی این بخش را بیشتر می‌کند. می‌پنداریم این طرح به‌مانند صخره‌نگارهٔ خمسهٔ جلایری (تصویر۳)، الگوبرداری وفادارنه‌ای از طاق‌بستان بوده که در بازپرداخت صفوی، در پاره‌ای ریزنگاری‌ها دگرگون شده است. به‌ویژه آنکه سنت خمسه‌پردازی صفوی، آنگونه که خواهیم دید،



تصویر۳. نگارهٔ دیدار شیرین با فرهاد در بیستون، نسخهٔ خسرو و شیرین، fol.68v، اواخر ۸ق، جلایری، گالری هنر فریر، F1931.35 (URL1)؛ چپ: بزرگ‌نمایی صخره‌نگارهٔ فرهاد در نقاشی.

چندان به نمونه‌های تاریخی برای بازنمایی صخره‌نگارهٔ فرهاد توجه نداشته است. نسخهٔ شیراز نیز در پیکره‌های سه‌گانهٔ ایستاده و سوار، یادآور طاق‌بستان است. تنها ناهمخوانی در قاب‌بندی است: دو قاب چهارگوشه که با لچک‌ترنج‌هایی در کنج‌های بالا، نمای محراب‌مانند یافته و به‌جای قرارگیری در فراز و فرود یکدیگر، پهلوبه‌پهلو نشسته‌اند.

۲. همسانی بخشی از نقاشی با نقش‌برجسته‌های تاریخی: آثار گروه دوم در سنجش با نمونه‌های پیشین، پرشمارند. بازهٔ تاریخی و گسترهٔ جغرافیایی آن‌ها بیشتر سدهٔ ۹ق. و شهرهای هرات و شیراز است. از دید ویژگی‌های هنری نیز آثار این گروه، شباهت‌های درخوری دارند؛ برای نمونه، همگی، کم‌وبیش دواشکوبه‌اند؛ قاب‌ها محرابی‌اند یا به شیوهٔ لچک‌ترنج‌سازی در گوشه‌ها، نمای محرابی دارند؛ و مهم‌تر اینکه، تنها نقش یکی از اشکوب‌های فراز یا فرود، یادآور طاق‌بستان است و طرح اشکوب دیگر، به هیچ نقش‌برجستهٔ تاریخی بازنمی‌گردد. به دیگرسخن، در این آثار، یا نقش سوار در پایین است به همراه طرحی آزاد در بالا؛ یا نقش پیکره‌های سه‌گانه در بالاست و در پایین، طرحی آزاد. شمار صخره‌نگاره‌ها به شیوهٔ نخست، بیش از شیوهٔ دوم است.

بازنمایی کنده‌کاری فرهاد در گلچین اسکندرسلطان (تصویر۴)، به شیوهٔ نخست، کارکرد میانجی و دوگانه‌ای در سنت خمسه‌نگاری به‌جای نهاد. می‌دانیم هنرمندان شیراز در آن روزگار، چشم بر نسخه‌نگاره‌های جلایری داشتند. در این نگاره نیز، کنده‌کاری صخره با قاب‌بندی محرابی دو اشکوبه و نقش سوار رزم‌جامه‌پوش به نمونهٔ جلایری و ریشه‌های تاریخی‌اش همانند است؛ اما در نقش اشکوب فرازین، به‌جای سه پیکرهٔ

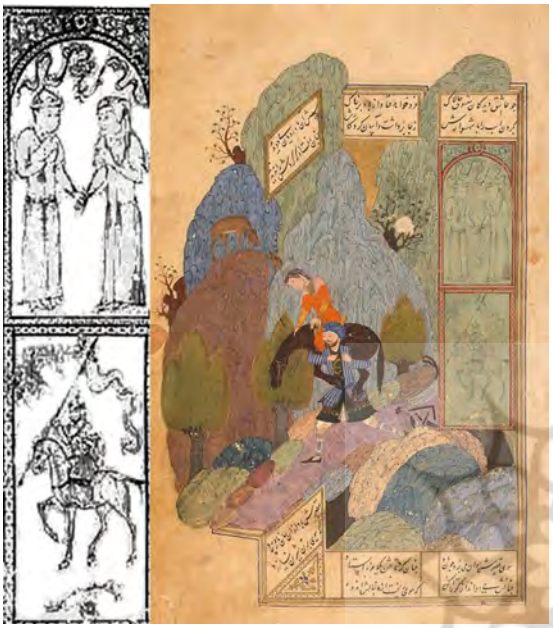
تصویر۴. نگارهٔ «به‌دوش کشیدن شیرین»، گلچین اسکندرسلطان، fol.61r، آغاز ۹ق، شیراز، کتابخانهٔ بریتانیا، Add.27261 (URL2).

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

ایستاده، بزم دونفره‌ای را با هم‌نشینی دلداده و دلدار می‌بینیم که زین‌پس، اجرایی پسندیده در خمسه‌های مصور می‌شود. بنابراین، نگارهٔ «تصویر۴» ازیک‌سو، سنت پیشین (جلایری) را در شکل قاب‌بندی، تقسیم‌بندی بستر کار و نقش سوار، به آثار پس از خود می‌رساند؛ و از دیگرسو، نمای فراگیرتری از هم‌نشینی عاشقانه را جانشین شیوهٔ ایستادنِ خشکِ سه پیکرهٔ تاریخی می‌کند و رویهٔ پیشین را پس می‌زند.

شیوهٔ اجرای صخره‌نگاره در گلچین شیراز، بارها در آثار دیگر تکرار شد. نگاره‌ای در خمسهٔ شاهرخ (تصویر۵)، هم در ترکیب‌بندی کلی نگاره و هم در اجرای نقش صخره، این شیوه را می‌نمایاند. شکل قاب‌بندی محرابی دواشکوبه با همهٔ ریزه‌کاری‌های تزیینی‌اش، نقش دو دلداده و سوار بر فرازوفرود قاب، سویهٔ حرکت اسب، بازنمایی دو پیکره در بالا به‌جای سه تن، چینش زن-مرد و حتی اجرای ابراسلیمی‌های تزیینی، وفاداری به نسخهٔ شیراز را نشان می‌دهند. تنها تفاوت این دو نگاره، در سرپا ایستادن یا نشستن پیکره‌های بالایی است. از دیگر نسخه‌های پیشاصفوی که روگرفتی از گلچین شیراز است می‌توان به خمسه‌های شیراز تیموری (تصویر۶، راست) و ترکمان (تصویر۶، چپ) اشاره کرد. گرچه هنرمندان این نسخه‌ها در بازسازی نقش صخره، پای‌بندِ الگوی پیشین بوده‌اند، قاب‌بندی را با اجرای لچک‌ترنج‌هایی در کادرهای چهارگوشه دگرگون کرده‌اند.

نگارگران پیشاصفوی، نقش سوار را در صخره‌نگارهٔ نقاشی‌هایشان از قلم نمی‌انداختند. بااین‌همه، چند نمونه، بدون نقش سوار نیز بر جای مانده است (شیوهٔ دوم). در خمسهٔ ۸۴۶ق. (کی‌یر، K.1.2014.10) نقش صخره‌نگاره بدین‌صورت



تصویر۵. نگارهٔ «به‌دوش‌کشیدن...»، خمسه، ۸۳۵ ق، هرات، موزهٔ آرمیتاژ، (URL3) VP1000

تصویر۶، راست: «شیرین پیالهٔ شیر را به فرهاد می‌دهد»، خمسه، ۸۹۴ق، شیراز، هاروارد، 9.2015.77 (URL4)؛ چپ: «شیرین پیالهٔ شیر...»، خمسه، ۹۰۶ق (ترکمان)، شیراز؟، بادلیان، Ms.Elliot 192 (URL5) ،fol.73b

است: سه پیکرهٔ ایستاده دست‌در دست، بر فراز کار؛ و گرفت‌وگیر (شیر و سیمرغ) در پایین. همچنین در خمسهٔ ۸۶۶ق. ترکمان، روگرفت دقیقی را از سه پیکرهٔ ایستاده در خمسهٔ پیشگام جلایری (تصویر۳) در قابی با لچک‌ترنج‌های آراسته و نمای محرابی جای داده‌اند (تصویر۷)، اما در پایین، به‌گونه‌ای تکرارنشدنی دو مرد سرتراشیده، شال بر گردن بسته، با لباس‌هایی که دامان کوتاهشان بالاتر از زانوهای برهنهٔ آن‌هاست، دستان خود را بالا آورده‌اند و با مرد سومی در روبه‌روی خود سخن می‌گویند. آیا نقش یادشده را می‌توان بازنمود بی‌تکرارِ خاطره‌ای ناروشن از نقش‌برجستهٔ داریوش بر فراز کوه همیشه مه‌آلود بیستون دانست، بازنمود دیده یا شنیده‌ای که برای نقاش چندان آشکارگی نداشته است؟ شاید هم می‌بایست سرچشمه‌های این بازنمایی را در دیگر نقش‌برجسته‌های ایران جست.

۳. نقاشی‌ها بدون همبستگی با نقش‌برجسته‌های تاریخی: الگوی بزم دو دلداده که پیش‌تر از آن گفتیم (تصویر۶)، در برگهٔ 47r خمسه‌ای از واپسین سال‌های سدهٔ ۹ق. (۸۹۷ق، کتابخانهٔ فرانسه، Per171)، به‌تنهایی در یک قاب مربعی محراب‌مانند نشسته است.[۱۴] این نگاره کم‌وبیش، پیشاهنگِ همهٔ نگاره‌های سدهٔ ۱۰ق. است که رها از متن نظامی و سنت تصویری نگارگران پیشین، نمایی از هم‌نشینی دو دلباخته را بی‌هیچ یادآوری تاریخی نشان می‌دهد. همچنین از چگونگی بازنمایی صخره‌نگارهٔ فرهاد در آثار سده‌های ۹ـ۱۰ق. درمی‌یابیم که هنرمندان بر سر جایگاه این نقش در تصویرگری داستان، نگاه ناهمگونی داشته‌اند؛ برخلاف هنرمندان پیشاصفوی که با الگوبرداری از نقش‌برجسته‌های موجود و نمایش ریزپردازانهٔ آن‌ها، بخشی از روایتگری دیداری را به یاری حافظهٔ تاریخی بیننده پیش می‌بردند، به نظر می‌رسد نگارگران سدهٔ ۱۰ق، باوری به کارکرد این بخش از نگاره نداشتند، زیرا حتی در چشم‌گیرترین نسخه‌های این دوران، بازپرداخت صخره‌نگارهٔ فرهاد، نارسا و خام‌دستانه است (تصویر۸). در این آثار، صخره‌نگاره را یا در قاب‌های چهارگوشهٔ کوچک، گنگ و سردستی پرداخته‌اند؛ یا بخش بزرگی از آن را با پیکره‌های اصلی (فرهاد، شیرین یا همراهان) پوشانده‌اند؛ به‌گونه‌ای که این بخش در آن‌ها نمای چشم‌گیری ندارد. در خمسه‌های اسمیت‌سونیان (ح.۹۶۰ق، S.1980.200)، دانشگاه کمبریج (fol.89r، سدهٔ ۱۱ق، Add.3139)؛ و کتابخانهٔ بریتانیا (fol.64v، ۱۰۷۶ق، Add6613)، چنین پرداخت‌هایی را می‌توان یافت.

دیدیم نگارگران، به‌ویژه در روزگار پیشاصفوی، نقش صخره‌نگارهٔ فرهاد را بر پایهٔ ریشه‌های تاریخی دیرآشنا و شناخته‌شدهٔ آن پرداخته‌اند. ازآنجاکه همانندی بیشتر آن‌ها با کنده‌کاری‌های طاق‌بستان تردیدناپذیر است، بار دیگر پرسش این پژوهش تکرار می‌شود: چرا نسخه‌پردازان برای نمایش آنچه فرهاد به‌گواهی شعر در بیستون بازآفرید، نقوش تاریخی طاق‌بستان را بازنمایی کردند؟ ازآنجاکه این پرسش به دوران پیش از کاوش‌های علمی و شناخت هویت‌های تاریخی برمی‌گردد، تلاش برای راه‌یابی به دریافت آن روزگار از چیستی نقش‌برجسته‌های طاق‌بستان و بیستون، روشنگر خواهد بود.

بیستون ـ طاق‌بستان از نگاه نویسندگان دورهٔ اسلامی

در نگاه نخست، پاسخ به چرایی درآمیزی نقش‌ها بسیار ساده است. گذشتگان ما، شناخت ناروشن و درآمیخته‌ای از نقوش بیستون و طاق‌بستان داشته‌اند و در بازنمایی نیز تصویرها را به

تصویر۷. «بردوش‌کشیدن شیرین»، خمسه، fol.63b، ۸۶۶ق، توپقاپی‌سرای، Hazine761 (URL6).

تصویر۸. «رفتن شیرین به بیستون»، خمسه، fol.57r، ۹۶۸ق، کتابخانهٔ فرانسه، Persan1956 (URL7).

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

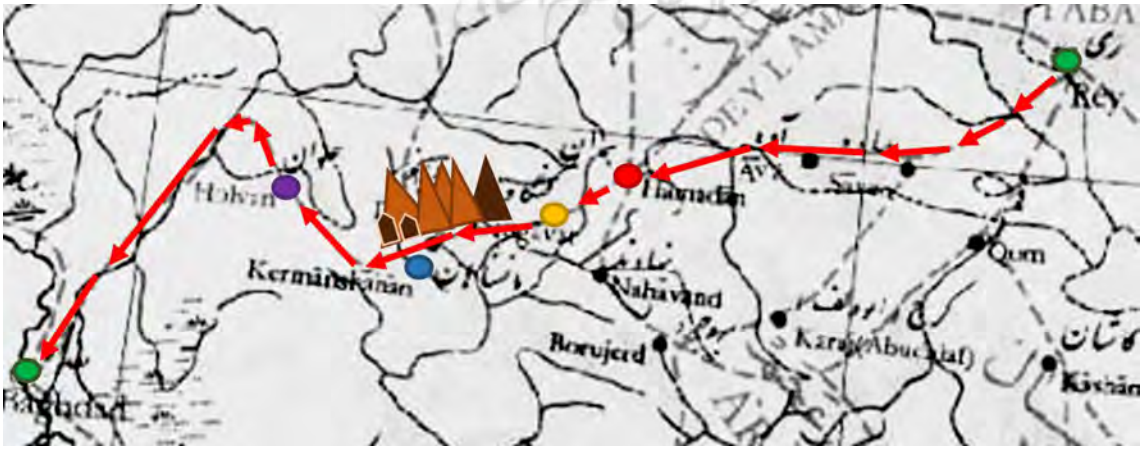
همان‌گونه پرداخته‌اند. گویی تصویرگری درآمیخته، پیامدِ شناخت درآمیخته و فراگیر بود. این پاسخ به پشتوانهٔ برداشت‌های برخی پژوهندگان از گزارش‌های جغرافیایی‌ـتاریخی آثار سده‌های ۳ـ۸ق. حتی پررنگ‌تر نیز می‌شود. استاد آذرنگ می‌نویسد: «ابن‌حوقل در کتاب *صورة‌الارض* مطلب مستقلی را به بیستون اختصاص داده، اما آثار تاریخی بیستون و طاق‌بستان را در هم آمیخته است [...] یاقوت به برخی از آثار بیستون اشاره کرده، اما او نیز آن‌ها را با آثار باستانی طاق‌بستان در هم آمیخته است» (آذرنگ، ۱۳۷۹). همدانی و موسوی (۱۳۸۳) نیز بر همین باورند. در پی این برداشت باید پرسید: آیا در گذشته، طاق‌بستان و بیستون را دو مکان جداگانه با نقش‌هایی متفاوت می‌دانستند؟ درآمیختگی یادشده، می‌تواند به دو گونه فهم شود: یکی، درآمیختگی مکانی، که از پاسخ نادرست به این پرسش برمی‌آید: هر نقش در کدام مکان است؟ و دوم، درآمیختگی هویتی، که پیامد پاسخ نادرست به پرسش دیگری است: هر نقش به کدام شخصیت برمی‌گردد؟ بازخوانی موشکافانهٔ آثار دورهٔ اسلامی نشان می‌دهد آنچه در این نوشته‌ها، درآمیختگی برداشت می‌شود، برآیندِ ناآشنایی ما با شیوه‌های توصیف و نام‌گذاری آنان است. نویسندگان این آثار، به‌جز شناخت هویت‌های تاریخی پیکره‌ها، در شناساندن دیگر جنبه‌های نقوش کرمانشاهان، نه‌تنها به‌اشتباه نرفته‌اند، بلکه با ریزبینی و ریزنگاری، چشم‌انداز روشنی را تصویر کرده‌اند.

چشم‌انداز بیستون

سرآغاز ورود به دنیای نویسندگان دورهٔ اسلامی، سفر از جادهٔ کهن ری به بغداد است. هم‌گامی با بینندگانی که پس از همدان و کنگاور به سوی حُلوان، در حوالی قرمیسین با کوه شگفت‌انگیز بیستون روبه‌رو می‌شدند، درک بهتری از گزارش‌ها به دست می‌دهد. تصویر۹، نقشهٔ این راه در سده‌های ۵ـ۶ق. است. هنگامی که رهروان، کنگاور را پشت سر می‌گذاشتند، پیش از قرمیسین به کوهی پیش‌آمده برمی‌خوردند که در ادامهٔ مسیر، از خاور به باختر کشیده می‌شد. بر دو سوی این کشیدگی (امروزه، کوهستان پَرّو)، بیستون و طاق‌بستان ایستاده‌اند. سخنی که بلاذری از پیران کوفه بازمی‌گوید، روشن‌ترین بیان از صحنه‌ای است که رهگذران در قدیم به یاد می‌سپردند: «مسلمین، آن زمان که به فتح جبال می‌رفتند، بر قلهٔ شرقی که به سِن‌سُمَیره [به معنای دندان سمیره] مشهور است، گذشتند. سُمَیره، زنی بود [...] از زنان مهاجر. وی دندانی سخت برآمده داشت» (بلاذری، ۱۳۴۶: ۱۲۶). امروزه نیز هنگام گذر از بزرگراه همدان‌ـکرمانشاه، بیستون را همان‌گونه پیشاهنگ‌وار می‌بینیم که در *سفرنامهٔ عتبات* آمده است: «طرفین راه امروز، همه کوه است، کوه بیستون از جلو پیداست» (ناصرالدین‌شاه، ۱۳۷۲: ۴۳).

طاق‌بستان یا تخت شبدیز

هرچه نام بیستون در نوشته‌های کهن، پربسامد است، واژهٔ «طاق‌بستان» دیریاب می‌نماید، تا آنجا که پنداشته‌اند این نام در گذشته، نبوده است (احمدی، ۱۳۷۸). بر پایهٔ شعری[۱۵] از احمدبن‌محمد (ابن‌فقیه، ۱۹۹۶: ۴۲۸)، نام طاق‌بستان را دست‌کم در سدهٔ ۳ق. بازمی‌یابیم. البته مرور نگارش‌ها نشان می‌دهد، با نگاه به نقشِ سوار، نام تخت/صفه شبدیز فراگیرتر بوده است.[۱۶] حتی ابن‌فقیه که شعر احمدبن‌محمد را آورده، در شمارش شگفتی‌های شهرها، با گزارهٔ «تخت شبدیز فی‌الطاق»[۱۷] (همان: ۱۰۹) از طاق‌بستان یاد کرده است. حمدالله مستوفی در



تصویر۹. بخشی از جادهٔ نیشابور‌ـبغداد؛ کوه‌های پَرّو (بیستون، مثلث تیره و طاق‌بستان، روی آخرین کوه)، و ری(دایرهٔ سبز راست)، همدان(قرمز)، کنگاور(زرد)، قرمیسین(آبی)، حلوان(بنفش)، بغداد(سبز چپ) روی نقشه مشخص‌اند (نصر و همکاران، ۱۳۵۰: Pl.15).

نزهت‌القلوب می‌نویسد: «کرمانشاه[...] اکنون دیهی است و صفه شبدیز در آن حدود است» (مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۰۸). گزارش‌های *البلدان* (اواخر ۳ق.) و *نزهت‌القلوب* (آغاز ۸ق.)، پیوستگی رواج نام شبدیز/ شبداز را در سده‌ها گواهی می‌دهد.

سنجش برداشت امروزی

در بسیاری از نوشته‌های دورهٔ اسلامی، آنجا که بیستون شناسانده می‌شود، به نقش‌های ایوان بزرگ (سوار و پیکره‌های سه‌گانه) نیز پرداخته‌اند. خوانندگان امروزی شاید با نگاه به این هم‌نشینی، گزارش‌های پیشین را درآمیخته بیابند (نک: آذرنگ، ۱۳۷۹؛ همدانی و موسوی، ۱۳۸۳)؛ بار دیگر به پرسش‌های پیشین بازمی‌گردیم: آیا طاق‌بستان و بیستون از دید گذشتگان دو مکان جداگانه بودند؟ کدام نقش‌ها در کدام مکان‌ها گزارش شده‌اند؟ نقش‌ها کدام شخصیت‌های تاریخی را یادآوری می‌کردند؟ پاسخ به این پرسش‌ها، شناخت گذشتگان از نقش‌برجسته‌ها را آشکار می‌سازد. شیوهٔ شناسایی و معرفی کوه‌ها در کتاب *حدودالعالم* از سدهٔ ۴ق، گره از این بحث می‌گشاید. واژگان کوه‌های اصلی (عمودکوه) و فرعی (شاخ‌های کوه اصلی) در جغرافیای کهن شناخته بود. هر گروه از این کوه‌ها، همچون پیکره‌ای یگانه، با نواحی پیرامونی‌اش (بیابان‌ها، دریاها یا شهرها) مرزبندی؛ و با نام‌آشناترین قله نام‌گذاری می‌شد (بی‌نام، ۱۳۷۲: ۱۳۲). به همین روش، چگونگی سخن گفتن از بیستون در آثار گذشتگان روشن می‌شود: کشیدگی باختری-خاوری کوهستان پرّو، با نام دیرآشنای بیستون، دربردارندهٔ همهٔ قله‌ها و پستی‌وبلندی‌هاست. ازاین‌رو، با آنکه نویسندگان کهن همه‌جا از بیستون سخن گفته‌اند، بهره‌مندی آنان از برخی واژگان یا گزاره‌ها، به هم‌آمیزی و اشتباه نمی‌انجامید. یگانه‌پنداری پیکرهٔ کوه‌ها تا روزگار قاجار ادامه داشت؛ *بستان‌السیاحة* (۱۲۴۸ق) در «ذکر طاق‌بستان» می‌گوید: «و آن کوه، به کوه بیستون **اتصال** دارد» (شیروانی، بی‌تا: ۳۵۲)؛ و در *مرآة‌البلدان* (۱۲۹۴ق.) آمده: «وسطام یا بستان‌طاق[...] حد شمالی صحرا کرمانشهان و به‌عباره اخری در **دنبالهٔ** کوه بیستون» است (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۳۳۷).

دوگانهٔ بیستون ـ طاق‌بستان

ابن‌رسته بخشی از مسیرِ بغداد به ری (باختری-خاوری) را چنین گزارش می‌کند: «راه[...] ادامه می‌یابد تا به قرماشین می‌رسد و شبدیز در سه فرسخی آنست و آن طاقی است در کوه کنده‌شده[...] پس از آن به کوه بهستون می‌رسد» (ابن‌رسته، ۱۳۶۵: ۱۹۵؛ همو، ۱۸۹۲: ۱۶۶). ابودلف نخست، از تصویرهای درون طاق در یک‌فرسخی قرمیسین می‌گوید و پس از طی مسافتی، به «کوه بلندی بنام سمیره» می‌پردازد (ابودلف، ۱۳۵۴: ۶۲ـ۶۳). مقدسی «بِقُرب بیسُتُون» (نزدیکِ بیستون) از «دابَّة کسری»(چارپای کسری) یاد می‌کند (مقدسی، ۱۹۰۶: ۳۶۶؛ همو، ۱۳۶۱: ۵۹۳)؛ و حمدالله مستوفی صفه شبدیز را «در حدود کرمانشاه» می‌یابد (مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۰۸). بنابراین، نه‌تنها شبداز، قرمیسین و بیستون را سه جای متفاوت می‌دانستند، بلکه دوری آن‌ها به فرسخ و نیز چگونگی پی‌درپی‌بودنشان را آورده‌اند؛ رهروانی چون ابن‌رسته و ابودلف که از بغداد راهی ایران بودند، نخست شبدیز و سپس بیستون را دیده‌اند (نک: سطرهای بالا)؛ و آنان که مانند حمدالله مستوفی از دل ایران به‌سوی کرمانشاهان رفته‌اند، پس از بیستون به طاق‌بستان رسیده‌اند: «چنانکه در آخر این کوه[بیستون که] از این چشمه و صفه تا آنجا شش فرسنگ است. صفهٔ دیگر کوچک ساخته‌اند[...] و آن را صفه شبدیز می‌خوانند» (همان: ۱۹۳).

درستی جایابی نقش‌ها

پشت هم آمدنِ نام‌های بیستون و طاق‌بستان در گزارش‌های دورهٔ اسلامی، این گمان را پیش می‌آورد که نویسندگان آن‌ها، جای‌ها و نقش‌ها را با هم درآمیخته‌اند. دیدیم در گذشته، بیستون و شبداز را دو مکان متفاوت می‌دانستند. پس، چرا امروز گزارش آنان درآمیخته است؟ بازخوانی گزارش‌ها به شیوهٔ *حدودالعالم* گره این بحث را می‌گشاید.

در برگردان (۵ـ۶ق) *مسالک‌وممالک* می‌خوانیم: «درین کوه[بیستون] چند مرد بالای آنست کی تراشیده‌اند و ساده کرده. گویند پادشاهی بوده است[...] و بر پشت این کوه بر کنار راه، غاری هست[...] و در آن جایگه، صورت اسبی نگاشته‌اند» (اصطخری، ۱۳۴۰: ۱۶۷). شیوهٔ توصیف اصطخری در بیان تمایز جایگاه بیستون و طاق‌بستان، سرمشق گزارش‌های پس از اوست. پارهٔ آغازین سخن، نقش‌برجستهٔ داریوش را می‌نمایاند؛ آنگاه نویسنده با گزارهٔ «برپشت این کوه بر کنار راه»، برای نشان دادن جای صورت اسب از روش *حدودالعالم* پیروی می‌کند. اگر کوه‌های پی‌درپی پَرّو را پیکرهٔ یگانه‌ای ببینیم (تصویر ۹)، وقتی در مسیر همدان به حلوان رهسپاریم، بیستون رخِ پیکره و طاق‌بستان، پشت آن است. *مسالک* نیز چنین می‌گوید: **برَپشت** این کوه، **برکنار** راه، غاری است با نقش اسب.

در متن‌های عربی، نویسندگان با ریزبینی، واژهٔ «ظَهَر» به معنای پشت را برای گزارش جایگاه طاق‌بستان در تمایز با بیستون برگزیده‌اند: «وَ **علی ظَهر** الجبل بِقرب الطریق مکان یشبَّهُ الغار و فیه عین ماء جار و هُناکَ صورة دابَّهٔ [...] انه صورة دابَّهٔ کسری المسماة شَبدیز» (یاقوت، ۱۳۲۳ق: ۳۱۵). گرچه عَلی‌ظَهَر، در فرهنگ‌ها به معنای «بر بالای...»[۱۸] نیز آمده (آذرنوش، ۱۳۹۴: ۶۵۱)، برپایهٔ برگردان‌های فارسی کهن از نوشته‌های عربی، تنها

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

ترجمهٔ «بر پشتِ...» برای این گزاره پذیرفتنی است. افزون‌بر برگردان *مسالک‌وممالک* از سده‌های ۵ـ۶ق. که در ابتدای این فراز آمد، عبدالسلام کاتب در سدهٔ ۷ق. نیز در برگردان *اشکال‌العالم* می‌نویسد: «بیستون کوهیست محکم، چنانکه بر بالای آن نتوان رفت، نیک معتذر باشد[...] و **بر پشت این کوه**، نزدیک غاریست در او چشمه روان و صورت چهارپائی» (جیهانی، ۱۳۶۸: ۱۴۳).

در این میان، گزارش ابن‌حوقل که در برخی نگارش‌های امروزی، محل بحث بوده، شایستهٔ بازنگری است. ابن‌حوقل می‌نویسد: «و **عَلی ظَهَر** هَذا الجبل [بهستون] مِمّا یقرب مِن‌الطَّریق الاخذ الی‌العراق مَکان یشبه الغار[...] و هُناک[...] صورة دابَّة کسری المُسَمی شَبداز» (ابن‌حوقل، ۱۹۳۹: ۳۷۲). جعفر شعار در برگردان فارسی آورده است: «بهستون کوهی استوار و بلند است[...] بر پشت این کوه، آنگاه که از عراق آیند، جایی است شبیه غار که...» (همو، ۱۳۶۶: ۱۱۵ـ۱۱۶). ابن‌حوقل، بر دیوارهای این غار (طاق‌بستان)، نقش‌های سوار و پیکره‌های سه‌گانه را به‌درستی معرفی می‌کند و در ادامه می‌افزاید: «و أخبَرنی مِن رَأی فِی هَذا الجبل **عَلی الغار من فَوقه بِمسیرَة بَعیدة** صُورة مَکتب و معلم و صبیان من حجارة...» (ابن‌حوقل، ۱۹۳۹: ۳۷۲)؛ «و کسی به من چنین گفت که: وی بالاتر از **غار مزبور به مسافتی دورتر** نقش سنگی مکتبی با معلم و بچه‌ها دیده است...» (همو، ۱۳۶۶: ۱۱۶). بنابراین، گرچه ابن‌حوقل نقش داریوش را نمی‌شناسد و برپایهٔ شنیده‌هایش (و أخبَرنی...)، آن را مکتب‌خانه می‌پندارد؛ در معرفی جایگاه تصویرها، به بیراهه نمی‌رود. او با بهره‌مندی از واژگان مناسب (علی‌الغار من‌فوقه بمسیرة بعیدة)، نگاه را به جایی دورتر از طاق‌بستان می‌کشاند و آنگاه از نقش داریوش می‌گوید. ابوالفداء چهارسده پس از ابن‌حوقل می‌نویسد: «قالَ ابن‌حَوقَل: هُو جبل ممتنع[...] و عَلی **ظَهَر** غار و...» (ابوالفداء، ۱۴۲۷: ۷۶؛ همو، ۱۳۴۹: ۹۷).

بازشناسی هویت‌های تاریخی

جغرافی‌دانان کهن با پایبندی به چارچوب‌های شناخت عالم، تصویر روشنی از بیستون و طاق‌بستان به یادگار نهادند، اما بازشناسی تاریخی نام‌ونشان پیکره‌ها و فرازوفرود رویدادهای بازنمایی‌شده در این جایگاه‌ها، بیرون از دایرهٔ آگاهی آنان بود. حافظهٔ تاریخی این دوران، با دسترسی به نگاشته‌های پهلوی (خدای‌نامه‌ها)، رویدادنگاری‌های نبرد اعراب و ایرانیان (*فتوح‌البلدان* بلاذری، *اخبارالطّوال* دینوری یا *تاریخ طبری*) و احیای سنت دربارهای پیشااسلامی (*التاج* جاحظ)، جلوهٔ شهریاری بنی‌ساسان را پررنگ‌تر از دیگر پادشاهان به یاد داشت. گسترهٔ فرمانروایی خسروپرویز و ساخت‌وسازهای پرآوازه به نام او در سرزمین‌های باختری، به همراه داستان‌های سینه‌به‌سینه‌ای که بن‌مایه‌های ادب فارسی را برساختند، سبب شد تا نام خسرو بیش از دیگر شهریاران ساسانی بر نقش‌برجسته‌های سرزمین جبال بنشیند: «[کوهستان] آثار شگفت‌انگیز خسروان و جایگاه فرعونان بسیار دارد، مانند قصرشیرین، خانهٔ خسرو و کاخ‌های کسرا» (مقدسی، ۱۳۶۱: ۵۹۶)؛ یا «ایوان کسری بالمدائن، تخت شبدیز فی‌الطاق، بناء قصرشیرین و الدکان...» (ابن‌فقیه، ۱۹۹۶: ۱۰۹). *اخبارالطوال* نیز از تابستانگاهِ خسرو در این سرزمین می‌گوید: «خسروپرویز در فصل بهار به‌عادت خود بسوی کوهساران حرکت کرد که تابستان را آنجا بگذراند، چون به حُلوان[حوالی سرپل‌ذهاب] رسید دستور داد[...] خیمه‌یی زنند» (دینوری، ۱۳۶۴: ۱۳۱).

سایهٔ خسرو بر سرزمین کوهستان، ردّپای شهریاران دیگر را نادیدنی ساخت. ازاین‌رو، گزارشگران هر ساختهٔ تاریخی را با رویدادهای زندگی او بازخواندند؛ نقش‌هایی را که با داستان‌های او ناهمخوان بودند، در نوشته‌هایشان نیاوردند،[۱۹] یا آنگاه که کوشیدند درون‌مایهٔ آن‌ها را دریابند، به بیراهه رفتند. شعر احمدبن‌محمد، از کهن‌ترین گزارش‌هاست که در تلاش برای شناسایی نقش داریوش، آن را مکتبخانه‌ای می‌یابد: «و مکتبُ صبیانٍ و تأدیبَ غلمه/ و شیخٌ عدیمٌ قِیلَ هذا معلمٌ» (در: ابن‌فقیه، ۱۹۹۶: ۴۲۸). ابن‌حوقل با آگاهی از این برداشت می‌نویسد: «در دست معلم، تسمه‌ای است که بدان قصد زدن بچه‌ها را دارد و همچنین آشپزخانه‌ای[...] و دیگ‌ها بر اجاق کنده شده و در دست آشپز، کفچه‌ای است و همه این‌ها از سنگ است» (ابن‌حوقل، ۱۳۶۶: ۱۱۶). در این گزارش، معلم و بچه‌ها باید داریوش و اسرا باشند که بر پایهٔ بزرگ‌نمایی مقامی در اندازه‌های متفاوت بازنمایی شده‌اند. آتشدان مقدس، اسباب نیایش و شکرگزاری را نیز دیگ، کفچه و آشپزخانه پنداشتند.[۲۰] در روزگاری که بن‌مایه‌های بازخوانی نقش‌برجسته‌ها پیرامون شخصیت تاریخی‌ـافسانه‌ای خسروپرویز شکل گرفته بودند، نوشتهٔ ابن‌حوقل بیگانگی نقش‌های بیستون را با آن بن‌مایه‌ها بازگو می‌کند.

همان اندازه که نقش‌های بیستون از داستان‌های شناختهٔ کسرای ساسانی دور بود، نقوش ایوان بزرگ با سوار و اسبی نژاده، شهریار فرهمند در تن‌پوش‌های گوهرین، و شکارگاه‌های افسانه‌ای‌اش، یادآور شکوهمندی یکی از برجسته‌ترین پادشاهان ساسانی بود (نک: طاق‌بستان در همین پژوهش). ازاین‌رو، نویسندگان حتی تا روزگار قاجار، در فرانمودِ نقش‌های طاق‌بستان، برجسته‌ترین فرازهای زندگی خسروپرویز را آورده‌اند: «خسرو سه ویژگی داشت که پیش‌تر کسی را از آن‌ها بهره نبود: اسبش شبدیز، دلداده‌اش شیرین، و نوازنده‌اش باربد» (یاقوت، ۱۳۲۴ق: ۲۲۸). در این میان، به‌ویژه نقش شبدیز بسیار پررنگ است.

بلعمی دربارهٔ شبدیز می‌نویسد: «هیچ پادشاه را آنچنان

اسبی نبود[...] چون آن اسپ بمرد[...] نقش او بسنگ اندر بفرمود کردن[...] و امروز همچنان است به کرمانشاه و پرویز را بر آن شبدیز نقش کرده‌اند» (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۰۸۹ـ۱۰۹۰)؛ اصطخری نیز از نگاشتن «صورت کسری بر پشت شبدیز» در غار پشت بیستون می‌نویسد (اصطخری، ۱۳۴۰: ۱۶۷). گمان می‌رود گزارش بلعمی، نگاه دیگر نویسندگان را بیش از پیش به‌سوی شبدیز برگردانید؛ ابن‌رسته که اندکی پیش از بلعمی دربارهٔ طاق‌بستان می‌نویسد، به عبارتِ «صُورَةُ الرَّجُل قَد البَس الدِّرع» (صورت مردی که رزم‌جامه دربرکرده؛ ابن‌رسته، ۱۸۹۲: ۱۶۶) بسنده می‌کند و به اسب نمی‌پردازد؛ اما در آثار سپسین، نام شبدیز چنان فراگیر می‌شود (جیهانی، ۱۳۶۸: ۱۴۳؛ ابودلف، ۱۳۵۴: ۶۲؛ ابن‌حوقل، ۱۳۶۶: ۱۰۳و۱۱۶) که ایوان بزرگ را به نامش می‌خوانند (ابن‌خردادبه، ۱۳۷۱: ۲۴؛ ابن‌فقیه، ۱۳۴۹: ۸۹) و آن را از شگفتی‌های عالم می‌نامند (همان: ۳۱).

بیشتر نوشته‌هایی که به نقش سوار/شبدیز می‌پردازند، از شیرین نیز نام می‌برند؛ گاه، کوتاه و اشاره‌وار (ابن‌رسته، ۱۸۹۲: ۱۶۶؛ ابن‌حوقل، ۱۳۶۶: ۱۱۶؛ ابوالفداء، ۱۳۴۹: ۹۷) و گاه بیشتر: «صورت شیرین را چنان شیرین کشیده است که بعضی مردم به آن صورت عاشق شده‌اند و به‌شب، بعضی رفته دماغ صورت را شکسته‌اند که دیگر کسی به او عاشق نشود» (قزوینی، ۱۳۷۳: ۴۰۷؛ نیز نک: یاقوت، ۱۳۲۴ق: ۲۲۸ـ۲۳۱)؛ گاهی نیز نام فرهاد می‌آید: «کنیزکی بود او را شیرین‌نام[...] پرویز بفرمود آن کنیزک را نیز صورت کردند بدان سنگ. این کنیزک آن بود که فرهاد برو عاشق شده بود و پرویز فرهاد را عقوبت کرد و بکوه‌کندن فرستاد» (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۰۹۰ـ۱۰۹۱). ابودلف نیز از پرداخت تصویرها به امر خسرو و با تیشهٔ فرهاد[۲۱] می‌گوید (همو، ۱۳۵۴: ۶۳).[۲۲] بازخوانی نقش‌برجسته‌ها بربنیان رویدادهای زندگی خسرو، شیرین و فرهاد تا روزگار گسترش دستاوردهای باستان‌شناسی، حتی در روزگار قاجار (نک: شیروانی، بی‌تا: ۳۵۲؛ ناصرالدین‌شاه، ۱۳۷۲: ۵۵)، پررنگ‌ترین سنت فهم سنگ‌نگاره‌ها بود. در عهد ناصری، مردم بومی، وقف‌نامهٔ فارسی علیخان‌زنگنه را قبالهٔ شیرین می‌دانستند که فرهاد بر سنگ کنده است (همان: ۴۸)؛ و در قصاید کردی از دل‌دادن شیرین به وی و پادافره‌اش می‌سرودند (فلاندن، ۱۳۵۶: ۲۵۴). همچنین، بسته به فرازوفرودهای داستان، کسانی چون شاپور (شیروانی، بی‌تا: ۳۵۲)، کیخسروکیانی (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۳۳۹)، رستم (همانجا؛ اولیویه، ۱۳۷۱: ۳۵)، اسفندیار (مستوفی، ۱۳۶۲: ۱۹۳)، و وزیرخسرو (فلاندن، ۱۳۵۶: ۲۵۴) نیز به بازخوانی نقش‌ها وارد شدند.

بررسی گزارش‌های کهن و چینش آن‌ها کنار یکدیگر نشان می‌دهد، ناسازگار با برداشت‌های امروزی، سخن از بیستون و طاق‌بستان در این آثار، آشفته یا درآمیخته نیست. گذشتگان، نه‌تنها دوگانگی این جای‌ها را به‌درستی می‌شناختند، بلکه در شناساندن جای هر نقش‌برجسته نیز اشتباه نکرده‌اند. نگارگران نیز از سر ناآگاهی یا ناآشنایی، صخره‌نگارهٔ فرهاد در بیستون را با نقش‌های ایوان بزرگ به تصویر نکشیده‌اند. ردپای نگرشی که آنان را به چنین گزینش آگاهانه‌ای رسانده است، از لابه‌لای گزارش‌های بازخوانی‌شده در این پژوهش بازیابی می‌شود.

نگارگران و گنجینهٔ نقوش کرمانشاهان

نگارگران از میان نقش‌برجسته‌های گوناگون کرمانشاهان، آرایه‌های ایوان بزرگ را برای نمایش صخره‌نگارهٔ فرهاد، برگزیدند و سده‌ها آن را بازنمایی کردند. بسامدِ این بازنمایی بدین معناست که نگارنده و نگرنده، هیچ‌کدام، این نقش را نادرست و جابه‌جا نمی‌دانستند؛ پس، نقاش گزینشی از سر آگاهی داشته است. درک چراییِ این گزینش آگاهانه، بر دو بنیان استوار است: نخست، چارچوبی که در آن نگارگر می‌تواند آزادانه **از میان** نقوش گوناگون، یکی را برگزیند؛ دوم، شناخت تکیه‌گاه‌های گزینش آن نقش. فرازهایی که از گزارش‌های گذشتگان در این پژوهش آمده است، به شناخت این بنیان‌ها راه می‌برد.

گزینش از میان نقوش گوناگون

بر پایهٔ نوشته‌های برجای‌مانده، گرچه بیستون و طاق‌بستان، دو جای گوناگون دانسته می‌شدند (نک: فراز دوگانهٔ بیستون‌ـطاق‌بستان)، در پیوستگی‌شان به پیکرهٔ واحد کوهستان شمال کرمانشاهان (پَرَو) تردیدی نبود (نک: فرازهای چشم‌انداز بیستون و درستی جایابی نقش‌ها). همچنین، یادمان‌های سرزمین کوهستان، با فرازهای زندگی خسروِ تاریخی‌ـافسانه‌ای بازخوانی می‌شد. هرآنچه در آنجاست، یادگار خسرو و یادآور فرازی از زندگی او بود (نک: فراز بازشناسی هویت‌های تاریخی). در این چارچوب شناختی، بیش از ده نقش‌برجستهٔ بیستون و طاق‌بستان، نه‌تنها همگی بر رو و پشت پیکرهٔ کوهستان (بیستون) جای گرفته‌اند، بلکه همگی، نمایی از شهریاری خسرو را بازمی‌نمایند؛ خسرویی که شکوه روزگارانش با دارایی‌ها، اسب و دلداده‌اش در یادها مانا بود، چنانکه از تیره‌بختی‌اش، فرهاد نیز! ازاین‌رو، هر نقشی از پیکرهٔ این کوهستان کشیدهٔ خاوری‌ـباختری در نگاه بینندهٔ آن روزگار، هم‌زمان نام بیستون و خسرو را نیز یادآوری می‌کرد؛ پس نگارگر می‌توانست **از میان** این نقوش، برخی را برگزیند. اما بهترین نقش، کدام بود؟

تکیه‌گاه‌های گزینش یک نقش

نظامی، دسترنج فرهاد را بازنگاریِ «صورت شیرین» و «شکل شاه و شبدیز» بر کوه می‌خواند و در سرآغاز سرایش «خسرو

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

و شیرین»، سیاهه‌ای از جای‌ها را در همبستگی با داستانش برمی‌شمارد. بنابراین، نگارگر می‌بایست نقش‌هایی را برگزیند که بازنمایی روشنی از سرایش نظامی باشد. نقش‌های ایوان بزرگ، به دلایل زیر، بهترین نمود دیداری را در اختیار می‌نهاد: ۱. نمایش چهرهٔ زنانه (شیرین)؛ ۲. نقش اسبی نژاده؛ ۳. بازنمایی خسروِ شکوهمند؛ ۴. همبستگی نقش‌ها با فرازهای زندگی خسرو.

۱. نمایش چهرهٔ زنانه

به‌جز نقش آناهیتا بر دیوار ایوان بزرگ و چند سرستون پراکنده، هیچ نقش زنانهٔ دیگری در میان آثار بیستون و طاق‌بستان نیست. ازآنجاکه در داستان، نقش شیرین بر کوه می‌نشیند، نمایش سرستون‌ها به کار نمی‌آمد. مهم‌تر آنکه، ناهمگون با دانسته‌های امروزی دربارهٔ نقش آناهیتا، گذشتگان این پیکرهٔ زنانه را بازنمای شیرین می‌دانستند که مردمان، حتی به چهرهٔ سنگی‌اش دل می‌باختند (نک: فراز بازشناسی هویت‌های تاریخی-بند پنجم). بنابراین، نگارگر ناگزیر بود، پیکره‌های ایوان بزرگ را برگزیند تا بتواند «صورت شیرین» را نشان دهد.

۲. نقش اسبی نژاده

شبدیز برای خسرو، چونان رخش رستم است که سوار خود را به خان پایانی شکوهمندی می‌رساند. اشارهٔ نظامی به «شکل شاه و شبدیز» در کنارِ گواهی‌های تاریخی دربارهٔ این اسب (نک: بازشناسی هویت‌های تاریخی-بند چهارم) و سایهٔ نامش بر سر طاق‌بستان در روزگاران پیشین (نک: فراز طاق‌بستان یا تخت شبدیز)، نگاه نسخه‌پردازان را به‌سوی نقش سوار در ایوان بزرگ کشاند. افزون‌بر این‌ها، نگارگران گزینهٔ دیگری برای نمایش شبدیز نداشتند، زیرا دیگر نقش‌برجسته‌های این دو جای، بدون نقش اسب پرداخته شده‌اند.

۳. بازنمایی شکوه پادشاهی

در کنارِ پیکرهٔ زنانه و اسب که تنها در ایوان بزرگ دیده می‌شوند، خسروِ بازنمایی‌شده در آنجا نیز از چنان فرّ و شکوهی بهره‌مند است که دوچندان بیش از دیگر پیکره‌های مردانهٔ بیستون و طاق‌بستان، به چشم می‌آید. تن‌پوش‌ها و سرپوش‌های گران‌بهای شاهانه، تنها در این نقش‌برجسته با ریزنگری شگفت‌آوری بر سنگ جاودانه شده است (نک: فراز طاق‌بستان-بند دوم). این نقش‌برجسته بیش از دیگر آثار با گزارش‌های توانگری و دارایی‌های خسرو همخوان است: «اندر تاج او صد دانه مروارید بود، هریک دانه چند خایهٔ گنجشکی» (بلعمی، ۱۳۵۳: ۱۰۸۹)؛ «و جواهر و جامه و کالاهای دیگر چنان داشت که کسی جز خدا شمار آن ندانست» (طبری، ۱۳۶۲: ۷۶۶).

۴. همبستگی نقش‌ها با زندگی خسرو

مهم‌ترین نقش‌برجسته‌های بیستون، همچون نقش داریوش، تندیس هرکول یا مرد اشکانی با آتشدان مقدس، در چشم گذشتگان، انگارهٔ روشن و همبسته‌ای نیافریدند؛ برداشت‌هایی مانند معلم و بچه‌ها در مکتبخانه یا آشپزی که کفچه بر دست، دیگ سنگی بر اجاق را می‌پاید (نک: فراز درستی جایابی نقش‌ها-بند سوم)، آشکارا بیرون‌ماندنِ این نقش‌ها از دایرهٔ آگاهی آن دوران را گواهی می‌دهد. در برابر، ساخت‌وپرداخت‌های ایوان بزرگ، با شعر نظامی و مهم‌تر از آن، با گزارش‌های تاریخی و واگویه‌های بومی از خسرو و داستان‌هایش، سازگار بود: دلداده‌ای که در کنارش ایستاده (آناهیتا در نقش شیرین)؛ اسبی که در حال سواری بر آن در رزم‌جامهٔ فاخر بازنمایی شده (شبدیز)؛ شکارگاهی که شاعران درباره‌اش بیت‌ها سروده‌اند (در: ابن‌فقیه، ۱۳۴۹: ۳۲-۳۳)؛ و نوازنده‌ای که در بزم شکارش می‌نوازد. ایوان بزرگ، همهٔ این‌ها را یکجا، چونان پردهٔ نقالی دیدنی ساخته است. نگارگران نیز آگاهانه، بخشی از همین پرده را برگزیدند تا آنچه را نظامی به اشاره بازگفته، با فراخواندن حافظهٔ تاریخی بیننده، پرشکوه‌تر از خط و رنگ پیش چشم آورند.

دستاورد پژوهش

پژوهش حاضر در پی پاسخ به چرایی جانشینی نقش‌های ایوان بزرگ طاق‌بستان با نقش‌برجسته‌های بیستون در سنت خمسه‌نگاری ایرانی بوده است، به‌ویژه آنکه نظامی در شعرش، فرهاد را به امر خسرو، راهی بیستون می‌کند تا دل کوه را بشکافد، ولی نامی از طاق‌بستان نمی‌آورد. در نگاه نخست، بر پایهٔ برداشت برخی پژوهندگان امروزی، این گمان بررسی شد که شاید در نگاه گذشتگان، موقعیت مکانی یا نقش‌های تاریخی بیستون و طاق‌بستان درآمیخته و ناروشن بوده و همین درآمیختگی، جانشینی نقش‌ها را در نقاشی بازآورده است. مرور گزارش‌های نویسندگان دورهٔ اسلامی آشکار ساخت، هیچ ردی از درآمیختگی یا کج‌فهمی در این آثار برجای نیست. ازاین‌رو، نگارنده کوشید تا از دریچهٔ نگاه پیشینیان، به چگونگی شناخت و معرفی مکان‌ها در آثار گذشته پی ببرد؛ و شخصیت‌ها و رویدادهای هر نقش را از نگاه نگرندگان آن دوران بازخواند. در پی این تلاش، نخست دریافتیم بیستون گرچه به کوهی مشخص اشاره داشت، چونان رخِ پیکرهٔ کوهستان شمال کرمانشاهان (کوه‌های پَرّو) دانسته می‌شد و نقش شبدیز (طاق‌بستان) در پشت این کوه جای می‌گرفت. پس آنگاه که از نقش شبدیز سخن می‌رفت، با آنکه به مکان دیگری اشاره می‌شد، دوپارگی و گسستی در کار نبود. همچنین، حافظهٔ تاریخی کهن، سرزمین جبال را قلمرو خسروساسانی می‌دانست و هرآنچه را در آنجا می‌شناخت، به پادشاهی و زندگی او پیوند می‌داد. بر این بنیان، نقوش ایوان بزرگ طاق‌بستان به سبب نقش

پیکره‌ای زنانه، اسبی نژاده، بازنمایی شکوهمندی و دارایی در تن‌پوش‌ها و سرپوش‌ها و برخی عناصر بصری که یادآور فرازهایی از زندگی خسرو بودند، بهترین گزینه برای بازنمایی توصیف نظامی از نقش صخره‌نگارهٔ فرهاد بود.

پی‌نوشت‌ها

۱. دربارهٔ ریشه‌های نام بیستون، نک: دانداماییف، ۱۳۷۳: ۲۷ـ۳۱.

۲. برای آگاهی بیشتر نک: مقالهٔ «پَرّو» به‌قلم محمدعلی احمدی‌ده‌سفیدی در جلد پنجم دانشنامهٔ جهان اسلام (۱۳۸۰).

۳. برای همبستگی متن با نگاره، نک: قریب، ۱۳۸۶: ۱۹ـ۲۱.

۴. نک: گیرشمن، ۱۳۷۱: ۲۳۴؛ پرادا، ۱۳۸۶: ۲۰۱؛ و دانداماییف، ۱۳۷۳: ۲۴ـ۲۶.

۵. وزیر شاه‌سلیمان اول صفوی با لقبِ اعتمادالدوله (۱۰۷۹ق) که آغاز وزارتش را ۱۰۸۶ق. دانسته‌اند (مصاحب، ۱۳۸۱: ۱۵۲۳).

۶. برپایهٔ سنگ‌نوشته‌های اثر، این دو تن، شاپور دوم و شاپور سوم هستند (زرشناس، ۱۳۸۵: ۴۶). در عصر ناصری برپایهٔ برگردان سیلوستر دوساسی (Silvester de Sacy) این چهره‌ها را «شاپور دوم (ذوالاکتاف) و بهرام پسر شاپور» می‌دانستند (اعتمادالسلطنه، ۱۳۶۷: ۳۴۱).

۷. آمیانوس مارسلینوس (Ammianus Marcellinus؛ ۳۳۰ـ۳۹۵پ.م)، تاریخ‌نگار رومی که هم‌روزگار کنستانتیوس دوم و رخدادنگار نبردهای او با شاپور دوم ساسانی بود (Britanicay in: URL1).

۸. گویا محلی‌ها تا روزگار قاجار، نیم‌تنهٔ این تندیس را که گاهی از آب بیرون می‌آمد، «از جسد فرهاد بخت‌برگشته» می‌دانستند (فلاندن، ۱۳۵۶: ۲۵۴)؛ برخی نیز برای رفع ناخوشی، نذرهایی برای مجسمه می‌آوردند (ناصرالدین‌شاه، ۱۳۷۲: ۵۷).

۹. کوتاه‌نوشت «ب.» در سراسر مقاله به جای واژهٔ بیت آمده است.

۱۰. مقدسی، دو سده پیش از نظامی دربارهٔ دیدنی‌های سرزمین کوهستان می‌نویسد: «کاریزی که از نزدیک یک فرسنگ راه در سنگ تراشیده شده است و می و شیر و مانند آن در آن روان سازند» (مقدسی، ۱۳۶۱: ۵۹۶).

۱۱. گرابر دربارهٔ سرآغازهای خمسه‌نگاری می‌نویسد: قدیمی‌ترین نسخه‌ها در کتابخانهٔ ملی بریتانیا به‌تاریخ‌های ۷۸۷ و ۷۸۹ ق. و نسخه‌ای در تهران با تاریخ ۷۱۷ق است که البته تصاویر نسخهٔ تهران، جدیدتر است (گرابر، ۱۳۹۰: ۱۴۱).

۱۲. برای نمونه، الگوی انگشت بر دهان بردن برای نمایش «شگفتی» که در صحنهٔ «دیدن خسرو، شیرین را در چشمه‌سار» به سنت خمسه‌نگاری راه یافت (نک: کشمیری، ۱۴۰۲).

۱۳. برای نمونه، fol.64r خمسهٔ ۷۶۷ق؛ fol.255r گلچین اهدایی به بایسنقر میرزا؛ و fol.74r خمسهٔ ۸۸۹ق. (هر سه نسخه از شیراز، به ترتیب در کتابخانهٔ فرانسه، Persan580؛ موزهٔ دولتی برلین، Nr.I.4628.S.255؛ و کتابخانهٔ فرانسه Ms.4.715).

۱۴. در این نسخه، به‌گونه‌ای کم‌تکرار دو بار صحنهٔ «فرهاد، پیالهٔ شیر را ...» ساخته‌اند. یک بار در fol.47r که در متن به آن اشاره شد و بار دیگر در fol.51v. این دو نگاره، در ترکیب‌بندی و ریزه‌کاری‌های دیگر صحنه، بسیار مانند هستند، اما طرح صخره‌نگاره در صفحهٔ دوم، دواشکوبه است. هرچند که در اشکوب پایین، بوته‌سازی سردستی را نشانده‌اند. همچنین تک‌برگی از یک مرقع در حراج کریستی به‌تاریخ ۲۶ آوریل ۲۰۱۸ (Lot51) نیز تنها بزم دو دلداده را در قاب ذوزنقه‌ای نشان می‌دهد.

۱۵. «و أنشد لأحمدبن محمد: بوستان طاق ليس فی الارض مثله/ و فيه تصاوير من الصخر محكم [...]» (ابن‌فقیه، ۱۹۹۶: ۴۲۸).

۱۶. فلاندن (۱۳۵۶: ۲۵۱) به تخت‌رستم نیز اشاره می‌کند.

۱۷. اشاره به طاق در برگردان فارسی دیده نمی‌شود، همچنین در متن فارسی، «بهستون» را به سیاههٔ ابن‌فقیه افزوده‌اند که در متن عربی دیده نمی‌شود (ابن‌فقیه، ۱۳۴۹: ۸۹؛ نیز بسنجید با: ابن‌فقیه، ۱۹۹۶: ۱۰۹).

۱۸. در برگردان فارسی *معجم‌البلدان*، «عَلی ظَهَر الجبل» را «بالای این کوه» برگردانده‌اند (یاقوت، ۱۳۸۰: ۶۶۲).

۱۹. برای نمونه می‌توان به *الاعلاق‌النفیسه* ابن‌رسته (۱۳۶۵: ۱۹۵)، *اشکال‌العالم* جیهانی (۱۳۶۸: ۱۴۳) و *احسن‌التقاسیم* مقدسی (۱۳۶۱: ۵۹۳)، اشاره کرد که در آن‌ها باوجود توصیف نمای بیستون، هیچ اشاره‌ای به نقش‌برجسته‌های آن نمی‌شود.

۲۰. تا رمزگشایی کتیبه‌های بیستون، این نقش همچنان ناشناخته بود. در دههٔ آغازین ۱۸۰۰م. گاردان(Gardanne)، این نقش را حواریون مسیح می‌خواند و پورتر(Ker Porter) در ۱۸۱۸م. از آن چنین یاد می‌کند: «نقش شلمانصر، پادشاه آشور و دو تن از سرداران او و ده سبط اسرائیل که به‌اسارت درآمده‌اند» (نک: گلزاری، ۱۳۵۷: ۳۳۰).

۲۱. ابن حوقل می‌نویسد: «ابرویزُ کَلَّف عملها لفرهاد الحکیم». در برگردان فارسی این جمله نوشته‌اند: «بدستور خسروپرویز برای فرهاد حکیم ترسیم شده است» (ابن‌حوقل، ۱۳۶۶: ۶۳) و در پانویس آن آمده: «ولی مینورسکی ترجمه نموده: خسروپرویز فرهاد حکیم را مأمور این کار ساخت!» (طباطبایی؛ در: همانجا). گرچه حرف اضافهٔ «لِـ» در نخستین معنای شناخته‌اش، «برای» معنی می‌دهد، اما پیش از نام مؤلف/سازنده، در معنای «به قلم...» است و کَلَّف نیز «سپردن چیزی به کسی» معنی می‌دهد (آذرتاش، ۱۳۹۴: ۹۳۴و۹۵۱). بنابراین، لِفرهاد در اینجا به‌قلمِ فرهاد معنی می‌دهد: خسروپرویز، ساختش را به [قلمِ] فرهاد حکیم سپرد.

۲۲. در برخی گزارش‌ها، ساخت شبدیز را کار معمار رومی کاخ خورنق، فطوس‌بن سنمار دانسته‌اند (نک: ابن‌فقیه، ۱۳۴۹: ۳۰؛ یاقوت، ۱۳۲۴ق: ۲۲۸).

فهرست منابع

آذرتاش، آذرنوش(۱۳۹۴). *فرهنگ معاصر عربی-فارسی*، تهران: نشر نی.

آذرنگ، عبدالحسین(۱۳۷۹)، «بیستون»، در: *دانشنامهٔ جهان اسلام*، ج. ۵، زیرنظر غلامعلی حدادعادل، تهران: بنیاد دایرةالمعارف بزرگ اسلامی؛ در: https://rch.ac.ir/article/Details/13030 [شهریور۱۴۰۳].

ابن‌حوقل(۱۳۶۶). *سفرنامه ابن‌حوقل، ایران در صوره الارض*، برگردان جعفر شعار، تهران: امیرکبیر.

ابن‌خردادبه(۱۳۷۱). *مسالک و ممالک*، برگردان سعید خاکرند، تهران: حنفا.

ابن‌رسته(۱۳۶۵). *الاعلاق النفیسه*، برگردان حسین قره‌چانلو، تهران: امیرکبیر.

ابن‌فقیه(۱۳۴۹). *ترجمهٔ مختصر البلدان*، ج. ۱، برگردان محمدرضا حکیمی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

ابوالفداء(۱۳۴۹). *تقویم‌البلدان*، برگردان عبدالمحمد آیتی، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ.

ابوالقاسمی، مریم؛ آرزومند، مصطفی (۱۳۸۹). «بررسی شخصیت فرهاد از واقعیت تا افسانه»، *تاریخ ادبیات*(۶۶)، ۵ـ۲۲.

احمدی، محسن(۱۳۷۸). «طاق‌بستان»، در: *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، ج.۵، تهران: بنیاد دایرةالمعارف بزرگ اسلامی؛ در: https://www.cgie.org.ir/fa/article/258004/ [۱۴۰۳/۰۷/۰۴]

اصطخری(۱۳۴۰). *مسالک و ممالک*، برگردانِ فارسی (۵ـ۶ق.)، به‌کوششِ ایرج افشار، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

اعتمادالسلطنه، محمدحسن‌خان(۱۳۶۷). *مرآةالبلدان*، ج.۱، تصحیح و حواشیِ عبدالحسین نوائی و میرهاشم محدث، تهران: دانشگاه تهران.

افشارسیستانی، ایرج (۱۳۸۱). *کرمانشاهان و تمدن دیرینه آن*، ج.۱، تهران: نگارستان کتاب.

اولیویه، گیوم آنتوان(۱۳۷۱). *سفرنامهٔ اولیویه*، برگردان محمدطاهر قاجار و غلامرضا ورهرام، تهران: اطلاعات.

بلاذری، احمدبن‌یحیی(۱۳۴۶). *فتوح‌البلدان، بخش ایران*، برگردان آذرتاش آذرنوش، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ.

بلعمی(۱۳۵۳). *تاریخ بلعمی*، ج.۲، تصحیحِ محمدتقی بهار، تهران: کتابفروشی زوار.

بی‌نام(۱۳۱۸). *مجمل‌التواریخ و القصص*، به تصحیحِ محمدتقی بهار، تهران: چاپخانهٔ خاور.

بی‌نام(۱۳۷۲). *حدودالعالم من‌المشرق الی‌المغرب*، با مقدمهٔ بارتولد، تعلیقات مینورسکی، برگردان میرحسین شاه و تحصیح و حواشیِ مریم

DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

میراحمدی و غلامرضا ورهرام، تهران: دانشگاه الزهرا.
پرادا، ایدت(۱۳۸۶). هنر ایران باستان، برگردان یوسف مجیدزاده، تهران: دانشگاه تهران.
جلیلی، محمدحسین(بی‌تا). *کرمانشاهان باستان*، بی‌جا (به‌سفارش وزارت فرهنگ و هنر).
جلیلیان، شهرام (۱۳۸۸). «قدیمی‌ترین توصیفات سنگ‌نگارهٔ بیستون در متون جغرافیائی و سفرنامه‌های دورهٔ اسلامی»، *پژوهش‌های تاریخی*(۵)، ۶۳ـ۷۸.
جیهانی(۱۳۶۸). *اشکال‌العالم*، برگردان عبدالسلام کاتب(۷ق)، با تعلیقات فیروز منصوری، مشهد: به‌نشر.
دانداماییف، م.آ.(۱۳۷۳). *ایران در دوران نخستین پادشاهان هخامنشی*، برگردان روحی ارباب، تهران: علمی و فرهنگی.
دینوری(۱۳۶۴). *اخبارالطوال*، برگردان محمود مهدوی‌دامغانی، تهران: نشرنی.
زرشناس، زهره(۱۳۸۵). *زبان و ادبیات ایران باستان*، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
سلطان‌زاده، شهناز (۱۳۸۶)، «بیستون»، در: *دانشنامهٔ زبان‌وادب فارسی*، ج.۲، به‌سرپرستی اسماعیل سعادت، تهران: فرهنگستان زبان.
شاردن، ژان(۱۳۷۲). *سفرنامه شاردن*، ج. ۴، برگردان اقبال یغمایی، تهران: توس.
شیروانی، زین‌العابدین‌بن‌اسکندر(بی‌تا). *بستان‌السیاحة*، تهران: کتابخانهٔ سنایی.
طبری، محمدبن‌جریر(۱۳۶۲). *تاریخ طبری*، ج.۲، برگردان ابوالقاسم پاینده، تهران: اساطیر.
فلاندن، اوژن(۱۳۵۶). *سفرنامه فلاندن به ایران*، برگردان حسین نورصادقی، تهران: اشراقی.
فیروزی، سورنا؛ مهرآفرین، رضا؛ موسوی‌حاجی، سیدرسول (۱۴۰۱). «در پی نقش گم‌شدهٔ بیستون؛ بررسی محوطه و صفحه ناتمام فرهادتراش از منظر باستان‌شناسی اساطیر و محتوای منابع مکتوب»، *پژوهشنامهٔ تمدن ایرانی*(۷)، ۹۰ـ۱۱۶.
قریب، بدرالزمان(۱۳۸۶). *خط میخی فارسی باستان*، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.
قزوینی، زکریابن محمد(۱۳۷۳). *آثارالبلاد و اخبارالعباد*، برگردان و اضافات جهانگیر میرزاقاجار، تهران: امیرکبیر.
کالج، مالکوم(۱۴۰۲). شمایل‌نگاری مذهبی ایران در دورهٔ اشکانی، برگردان علی بهادری، تهران: سمت.
کشمیری، مریم(۱۴۰۲). «جایگاه خمسه‌نگاری در فرآیند سه‌گانهٔ الگوسازی نقاشی ایرانی برپایهٔ مفهوم ادراک بالمعرفه»، *رهپویهٔ حکمت هنر*، ۲ (۱)، ۷۵ـ۸۶.
گرابر، اولگ(۱۳۹۰). *مروری بر نگارگری ایرانی*، برگردان مهرداد وحدتی‌دانشمند، تهران: فرهنگستان هنر.
گلزاری، مسعود (۱۳۵۷). *کرمانشاهان‌ـکردستان*، ج.۱، تهران: انجمن آثار ملی.
گیرشمن، رمان(۱۳۷۰). هنر ایران در دوران اشکانی و ساسانی، برگردان بهرام فره‌وشی، تهران: علمی و فرهنگی.
گیرشمن، رمان(۱۳۷۱). هنر ایران در دوران ماد و هخامنشی، برگردان عیسی بهنام، تهران: علمی و فرهنگی.
مدبری، محمود(۱۳۷۰). *شرح احوال و اشعار شاعران بی‌دیوان در قرن‌های ۳ـ۵ هجری*، تهران: پانوس.
مصاحب، غلامحسین(۱۳۸۱). *دایرةالمعارف فارسی*، ج. ۲، تهران: امیرکبیر، کتاب‌های جیبی.
مستوفی، حمدالله (۱۳۶۲). *نزهت‌القلوب*، به‌تصحیحِ گای لیسترانج، تهران: دنیای کتاب.
مقدسی(۱۳۶۱). *احسن التقاسیم فی معرفة الاقالیم*، ج. ۲، برگردان علینقی منزوی، تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.
ناصرالدین‌شاه(۱۳۷۲). *شهریار جاده‌ها*، به‌کوششِ محمدرضا عباسی و پرویز بدیعی، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.
نصر، سیدحسین؛ مستوفی، احمد؛ زریاب، عباس(۱۳۵۰). *اطلس تاریخی ایران*، تهران: مؤسسهٔ جغرافیا دانشگاه تهران.
نظامی(۱۳۷۸). *خسرو و شیرین*، حواشی و تصحیحِ وحید دستگردی، به‌کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
وحیددستگردی، حسن(۱۳۷۸). *گنجینه (حکیم نظامی گنجه‌ای)*، به‌کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
همدانی، علی‌کرم و موسوی، علی(۱۳۸۳). «بیستون»، در: *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*، ج.۱۳، تهران: بنیاد دایرةالمعارف اسلامی؛ در: https://www.cgie.org.ir/fa/article/229279/نوتسیب?entryviewid=259526 [۱۴۰۳/۰۷/۰۴]
یاحقی، محمدجعفر(۱۳۹۱). *فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی*، تهران: فرهنگ معاصر.
یاقوت حموی(۱۳۸۰). *معجم‌البلدان*، ج.۱، برگردان علی‌نقی منزوی، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی.

عربی و انگلیسی / غیرفارسی

ابن‌حوقل(۱۹۳۹). *صورةالارض*، القسمُ الثانی، لیدن: بریل.
ابن‌رسته، احمدبن عمر (۱۸۹۲). *الاعلاق النفیسه*، المجلد السابع، لیدن: بریل.
ابن‌فقیه(۱۹۹۶). *البلدان*، تحقیق یوسف الهادی، بیروت: عالم‌الکتب.
ابوالفداء(۱۴۲۷). *تقویم‌البلدان*، قاهره: مکتبة الثقافة الدّینیة.
مقدسی(۱۹۰۶). *احسن التقاسیم فی معرفه الاقالیم*، لیدن: بریل.
یاقوت حموی(۱۳۲۳ق). *معجم‌البلدان*، المجلد الثانی، قاهره: مطبعة السعادة.
یاقوت حموی(۱۳۲۴ق). *معجم البلدان*، المجلد الخامس، قاهره: مطبعة السعادة.

Flandin, Eugene(1851-1854). *Voyage en Perse*, Vols. I-IV, Paris: Gide et Baudry.
Luschey, Heinz (2013). "Bisotun ii. Archeology", *Encyclopaedia Iranica*, vol.IV, pp.291-299, in: https://www.iranicaonline.org/articles/bisotun-ii prettyPhoto[25/09/2024].

تارنماها

URL1:https://www.britannica.com/biography/Ammianus-Marcellinus[25/09/2024]
URL2:http://www.bl.uk/turning-the-pages/?id=99766950-7e67-4fde-9e40-bc0c92c04adc&type=-book[25/09/2024]
URL3:https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/05.+Books,+Printed+Graphics/233351[25/09/2024]
URL4:https://harvardartmuseums.org/collections/ob-

ject/366138[25/09/2024]
URL5:https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/ed3dac54-cfc0-43b5-9eb7-6214abe98094/[25/09/2024]
URL6:https://images.hollis.harvard.edu/primo-explore/fulldisplay?docid=HVD_VIAolvwork365931&context=L&vid=HVD_IMAGES&search_scope=default_scope&tab=default_tab&lang=en_US[25/09/2024]
URL7:https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc58801c[25/09/2024]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

OPEN ACCESS
دوفصلنامهٔ رهپویه حکمت هنر با احترام به قوانین اخلاق در نشریات تابع قوانین کمیته اخلاق در انتشار (COPE) می‌باشد و از آیین‌نامه اجرایی قانون پیشگیری و مقابله با تقلب در آثار علمی پیروی می‌نماید.
COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Bīstūn or Taq-i Bostān? The Roots of Farhād ‘s Bas-Relief Representation in Illustrated *Ḵamsas* (Quintet) with a Focus on Early Islamic Writings

Maryam Keshmiri[1]

Type of article: original research
Receive Date: 25 - 7 - 2024, Accept Date: 10 - 9 - 2024
DOI: 10.22034/RPH.2024.2041962.1075

Extended abstract

The story of Ḵosrow and Shīrīn is a romantic tale composed by Neẓāmī Ganjavī in the 12th century, though its roots go back centuries earlier. In this story, Shīrīn is an Armenian princess renowned for her extraordinary beauty. Ḵosrow is none other than Ḵosrow II Parvēz (r. 591-628), the powerful Sassanian king, who falls in love with Shīrīn and desires to marry her. Neẓāmī introduces a fictional character whose historical identity is unknown: Farhād, a master craftsman skilled in rock carving and mountain reliefs. In Neẓāmī’s tale, Farhād falls in love with Shīrīn. Enraged by this rival, Ḵosrow sends Farhād to the mountains under the pretext of carving Mount Bīstūn. Bīstūn is a mountain near modern-day Kermānšāh, Iran, renowned for its exquisite historical bas-reliefs, including Darius the Great’s inscription and the statue of Hercules from the Seleucid era. Neẓāmī references this mountain in his story, portraying Farhād as the creator of these reliefs.

The illustration of the Ḵhosrow and Shīrīn story in the *Ḵamsa*(Quintet) manuscripts was particularly popular between the late 14th and late 16th centuries. Workshops in important cities such as Tabriz, Shiraz, and Herat produced these manuscripts under the patronage of Iranian kings and princes. Among the scenes illustrated in these manuscripts, the depictions of Farhād’s encounters with Shīrīn were particularly prominent and frequently illustrated. Notable examples include the scene where Shīrīn visits Farhād or the moment when Farhād carries Shīrīn and her horse on his shoulders to the palace. In many of these illustrated *Ḵamsas*(Quintet), when artists painted these scenes, they also included Farhād’s bas-relief on the mountain. Neẓāmī describes this bas-relief as “the portrait of Shīrīn” and “the figure of the king and Shabdiz” on Mount Bīstūn in Kermānšāh. Shabdiz was the name of Ḵosrow Parvēz’s famous horse, whose remarkable qualities have been

1. Assistant Professor, Department of Painting, Faculty of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
Email: m.keshmiri@alzahra.ac.ir

praised in many ancient texts. It's written that Ḵhosrow loved this horse so dearly that upon its death, he commanded its image be carved into the mountain.

However, a curious detail arises: the artists who illustrated these scenes over several centuries, whenever they wished to depict the bas-relief of Mount Bīstūn, instead painted a different relief— one, now known as Taq-i Bostān. The bas-relief at Taq-i Bostān, located in a large rock-cut arch, is several kilometers from Bīstūn. This research addresses the question: Why did this substitution occur in Persian painting: Why did the artists depict Taq-i Bostān instead of Bīstūn? Did they not recognize the difference between the two sites, or did they lack an accurate understanding of the reliefs?

In search of answers, ancient reports about these two locations were first examined to understand the historical perception of these sites. The study reveals that none of the earlier reports from the 8th to 15th centuries confused the artworks of Bīstūn and Taq-i Bostān. These reports were likely the source of knowledge for later artists. Therefore, if no confusion existed in earlier observations and accounts, why did Persian painters choose to depict the reliefs of the grand arch at Taq-i Bostān instead of those at Bīstūn?

For this research, 20 paintings from 47 illustrated *Ḵamsa* (Quintet) manuscripts were examined and analyzed. The findings indicate that the visual substitution of these reliefs in Persian paintings was a deliberate artistic choice, not a result of confusion between the two historical sites. The ancient people's unfamiliarity with the meaning and historical identity of Bīstūn's bas-reliefs, particularly the figures represented, led them to choose the imagery of Taq-i Bostān. The motifs of Taq-i Bostān were more understandable and relatable when viewed in the context of Ḵhosrow's life. It seems that the reliefs of Taq-i Bostān had significant narrative potential for the people of that time, allowing them to associate these images with familiar oral stories. Some of the core elements of this narrative potential include the depiction of a female figure, the horse motif, the grandeur of Sassanian kingship, and their connection to Ḵhosrow's life. These features were precisely the elements needed for illustrating Neẓāmī's story of Ḵosrow and Shīrīn: the depiction of a woman (Shīrīn), the image of a horse (Shabdiz), a wealthy and powerful king (the Sasanian king Ḵosrow II Parvēz), who can remove his rival, and, most importantly, bas-reliefs carved into a mountain, representing Farhād's craftsmanship.

Keywords: Neẓāmī Ganjavī, *Ḵamsa* (Quintet), Ḵhosrow and Shīrīn, Farhād, Bas-reliefs of Kermānšāh, Bīstūn, Taq-i Bostān.

OPEN ACCESS

This journal is following of Committee on Publication Ethics (COPE) and complies with the highest ethical standards in accordance with ethical laws

COPYRIGHTS | Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the *Rahpooye Hekmat-e Honar* Journal. This is an open-access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution Licenses. (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)